Musikalische Syntaxis.

Musikalische Syntaxis.

Grundriß
einer
harmonischen Satzbildungslehre.

Von

Dr. Hugo Riemann.

Leipzig,
Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.
1877.

Herrn

Dr. Arthur von Oettingen

Professor der Fysik an der Universität zu Dorpat.

Bielefeld, im November 1876.

Gestatten Sie mir, verehrter Freund, Ihnen in beifolgendem Schriftchen das kurzgefasste Resultat meiner bisherigen Studien auf dem Gebiete der Musiktheorie zu unterbreiten; ich weiß sehr wohl, dass manches darin nicht Ihre unbedingte Billigung finden wird, so besonders die von mir aufgestellte, in's Detail ausgearbeitete und mit Konsequenz durchgeführte Lehre von der enharmonischen Identifikation als Analogon in unserem Vorstellungsleben für die enharmonische Verwechselung nicht nur, sondern auch für die Konfundirung der Quint- und Terztöne. Es ist das wohl der wesentlichste Punkt, in welchem meine Darstellung principiell von der Ihrigen in dem „Harmoniesystem in dualer Entwicklung"*) abweicht. Doch hoffe ich, dass auch Sie, angesichts der absoluten Unmöglichkeit der vollständigen Durchführung der reinen Stimmung und der Nothwendigkeit, irgendwo doch eine Temperirung eintreten zu lassen, sich mir darin anschließen werden, dieselbe in dem Umfange anzuerkennen, in welchem sie die Praxis der Jahrhunderte wo nicht Jahrtausende vorgenommen hat, nämlich auch als Gleichsetzung der 4. Quint mit der 1. Terz derselben Seite. Der immerhin noch fragliche Gewinn an Lust, den wir durch Herstellung reinerer Harmonie erhalten würden, scheint mir in keinem Verhältniss zu stehen zu der Einbuße an herrlichen Meisterwerken unserer Klassiker, welche in reiner Stimmung (abgesehen von den erhöhten technischen Schwierigkeiten beim Spiel der vollständig umzuschaffenden Tasten- und Blasinstrumente) ohne Zulassung von Willkürlichkeiten unausführbar werden oder doch von

*) Dorpat und Leipzig, 1866.

fehlerhaften Modulationen wimmeln würden. Nöthig ist die reine Stimmung nicht, da sich faktisch unsere Auffassung mit den temperirten Verhältnissen vortrefflich abfindet. Der Gedanke, dass unsere Musik durch Darstellung dieser feineren Nüancen der Tonhöhen um eine unabsehbare Menge neuer Mittel bereichert würde, ist eine natürliche Folge der in neuester Zeit allgemein gewordenen Behandlungsweise der Musiktheorie im Sinne der von Helmholtz aufgestellten Sätze, wonach das Wohlgefallen an den Konsonanzen auf die Abwesenheit oder die geringe Anwesenheit von Schwebungen und das Missfallen an den Dissonanzen auf das Gegentheil zurückgeführt erscheint. Danach ist das Musikhören durchweg ein fysisches Erleiden. Dass ein solches Princip für die höheren Gebiete der musikalischen Aesthetik durchaus unzulänglich sein muss, leuchtet wohl ein. Dass aber schon die Definition der Konsonanz und Dissonanz, ja die Unterscheidung der Mollkonsonanz und Durkonsonanz in der Helmholtz'schen Fassung nicht befriedigend ist, betonte wohl zuerst Lotze (vgl. S. 5, Anm.). Nach Helmholtz müsste e : g : ^{VII}b : d' : ^{XI}fis' ebensogut, oder doch nur wenig geringer, eine Konsonanz sein wie c : e : g : c'. Dass es das nicht ist, brauche ich nicht zu beweisen; die Musiker würden mich auslachen, wollte ich's Gegentheil behaupten, was ich doch mittels einfacher Citate aus Helmholtz könnte. Ist also das Musikhören ein Auswählen aus dem zu Gehör gebrachten Klangmaterial nach einfachen, näher darzulegenden Gesichtspunkten, so ist es kein fysisches Erleiden mehr, sondern eine logische Aktivität. Es ist eben ein Vorstellen, ein vereinen, trennen, vergleichen, aufeinander-beziehen von Vorstellungen, die freilich mit den durch Gesichtseindrücke hervorgerufenen Gestaltvorstellungen nur den Namen gemein haben, übrigens aber von total verschiedener Qualität erscheinen — Tonvorstellungen. Dass die ästhetischen Eindrücke, welche die Erzeugnisse der anderen Künste machen, nicht nur nebensächlich, sondern principiell

mit auf Associationen zurückzuführen sind, ist mehrfach, besonders ausführlich aber von Fechner (Vorschule der Aesthetik, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 2 Bde., 1876) betont, der ein ganzes Werk in der Hauptsache auf diesem Gedanken basirt, wenn er auch für Architektur und Musik ein überwiegen des direkten Faktors annimmt; für die Architektur erscheinen diese seine Ausführungen im Buche selbst äußerst zweifelhaft, überhaupt behandelt er diese Kunst sehr stiefmütterlich. Es ist nämlich nicht recht ersichtlich, was eigentlich dieser direkte Faktor ist. Dass mit dem direkten Eindrucke der Farben ohne associativen Hintergrund, d. h. ohne etwas, das gefärbt erscheint, d. h. ohne Körperwelt, nicht viel anzufangen sei, hat sich längst herausgestellt; die Farbenharmonie, das Farbenklavier sind müßige Spielereien. Anders ist es mit symmetrischen Linienverhältnissen, wie sie das elementare Darstellungsmittel der Architektur bilden; wenn sich auch an das geringste vollständige Kunstwerk der Architektur eine Menge Associationen knüpfen, welche den ästhetischen Eindruck nicht nur nebensächlich, sondern ganz principiell mitbestimmen (Zweckmäßigkeit, Wahl des Materials, Großartigkeit oder Kühnheit der Anlage, Zierlichkeit, Prunk ꝛc.), so ist es doch keine Frage, dass schon das Verfolgen der symmetrischen Verhältnisse, der Anordnung der Theile nach übersichtlichen Verhältnissen, mit einem Worte „die einheitliche Verknüpfung des Mannigfaltigen" an sich gefällt, und dieses „an sich gefallen" soll wohl eben jener direkte Faktor sein. Aber dieses Gefallen der einheitlichen Anordnung ist doch nicht in dem Maße Sache eines direkten Eindrucks, wie es selbst Fechner noch hinstellt, vielmehr setzt es ein percipiren voraus (vgl. S. 1 Drobisch's Ausspruch), d. h. also ein vergleichen der Theile, ein zusammenfassen, ein erkennen der Beziehungen, einen wenn auch sehr schnell ablaufenden Denkprocess*). Um von einer blauen Farbentafel den Eindruck zu

*) Vgl. Hanslick „Vom Musikalisch-Schönen" S. 6: „Freilich ist die Phantasie gegenüber dem Schönen nicht blos ein Schauen, sondern ein Schauen

gewinnen, den eben blau hervorruft, bedarf es freilich nicht des Denkens; das ist wirklich Sache des direkten Eindrucks. Sobald aber nur dieser Eindruck eben als der des blau (von dem wenn auch nicht bewust verglichenen des roth ꝛc. verschieden) qualificirt ist, ist er Vorstellung, d. h. Denkmaterial geworden. Ob aber eine gerade Linie, ein Kreis überhaupt einen solchen direkten Eindruck machen kann, scheint mir zweifelhaft; jedenfalls ist die als gerade Linie aufgefasste gerade Linie schon eine sehr bestimmte Vorstellung. An dem Eindruck, den eine Arabeske auf uns macht, den Antheil des Denkens zu leugnen, scheint mir beinahe ebenso absurd, wie wenn man den Eindruck, den ein Gedicht hervorbringt, einen direkten nennen wollte, an dem das Denken keinen Antheil hätte. Oder ist denn Denken nur ein heranziehen von Vorstellungen, die

---

mit Verstand, d. i. Vorstellen und Urtheilen, letzteres natürlich mit solcher Schnelligkeit, daß die einzelnen Vorgänge uns gar nicht zum Bewußtsein kommen und die Täuschung entsteht, es geschähe unmittelbar, was doch in Wahrheit von vielfach vermittelnden Geistesprocessen abhängt". S. 48: „In der Musik ist Sinn und Folge, aber musikalische". S. 54: „Die Erforschung der Natur jedes einzelnen musikalischen Elementes, seines Zusammenhanges mit einem bestimmten Eindruck — nur der Thatsache nicht des letzten Grundes — endlich die Zurückführung dieser speciellen Beobachtungen auf allgemeine Gesetze: das wäre jene „philosophische Begründung der Musik", welche so viele Autoren ersehnen, ohne uns nebenbei mitzutheilen, was sie darunter verstehen. Die psychische und physische Einwirkung jedes Accordes, jedes Rhythmus wird aber nimmermehr erklärt, wenn man sagt: dieser ist Roth, jener Grün, oder dieser Hoffnung, jener Missmuth, sondern nur durch Subsumirung der specifisch musikalischen Eigenschaften unter allgemeine ästhetische Kategorien und dieser unter ein oberstes Princip. Wären dergestalt die einzelnen Factoren in ihrer Isolirung erklärt, so müßte weiter gezeigt werden, wie sie einander in den verschiedensten Combinationen bestimmen und modificiren". S. 98: „Der süße Athem eines Akazienbaumes lässt sich auch geschlossenen Auges, träumend einathmen. Hervorbringungen menschlichen Geistes verwehren das durchaus, wenn sie nicht eben auf die Stufe sinnlicher Naturreize herabsinken sollen". S. 106: „Ohne geistige Thätigkeit giebt es überhaupt keinen ästhetischen Genuß". S. 137: „Der Componist dichtet und denkt. Nur dichtet und denkt er, entrückt aller gegenständlichen Realität, in Tönen".

mit dem betrachteten Gegenstande direkt nichts zu thun haben? Dann muss man für jene Geistesthätigkeit, die sich nur mit dem erfassen der gegebenen Verhältnisse ohne Daranknüpfung anderweiter Bedeutungen beschäftigt, einen eigenen Namen erfinden. Man nennt sie wohl Anschauen, im Sinne eines einfachen auf-sich-wirken-lassens; solange aber dieses Anschauen wirklich über das fysische Erleiden des direkten Eindrucks nicht hinauskommt (was übrigens im Wortsinne durchaus nicht liegt, da das Anschauen doch eine aktive Form ist), scheint es mir nicht das rechte Verhalten einem Kunstwerke gegenüber zu sein. Das Anschauen, Genießen eines Kunstwerkes ist nach der ästhetischen Terminologie eine (die passive) Seite unseres Fantasielebens. Der Begriff der Fantasie ist auch ein recht vager und am besten ganz auszumerzender oder sehr zu präcisirender. Bei Fechner, „Vorschule d. Aesthetik", lese ich (Bd. II. S. 160): „Wenn man nicht blos das schöpferische Vorstellen des Künstlers, sondern auch (das) receptive des genießenden zum Fantasieleben rechnet, um den Begriff des Schönen nach beiden Seiten von der Fantasie abhängig zu machen, so kann hierbei unter Fantasie nichts anderes zu verstehen sein, als das Vermögen, sich überhaupt in einer Mannigfaltigkeit von Vorstellungen (!) zu ergehen, welches sich allerdings ebenso wohl produktiv äußern, als receptiv angeregt und beschäftigt werden kann". (S. 161): „In der That ruht der ästhetische Eindruck der Musik vielmehr in einem lustvollen Verfolge (!) gegebener Beziehungen, auf deren Auffassung (!) man eingeübt (!) sein muss, als einer Bethätigung des eigenen Produktionsvermögens" (beim Hörer nämlich). Vorher (S. 161 oben): „Thätig freilich ist auch der receptiv angeregte Geist". Wir sind mit Fechner völlig einig, wenn auch manches aus den landläufigen Anschauungen und Ausdrucksweisen der Schulen in seine Darstellung noch mit eingelaufene dem zu widersprechen scheint.

Das Princip des Musikalisch-Schönen ist das Verfolgen der Tonbeziehungen, das ein **Verstehen** ist, sogut wie auch das Verfolgen der Formverhältnisse der Arabeske wie des Kölner Doms ein Verstehen ist; das Lust gebende Moment ist eben gerade dieses Verstehen. Wie jedes Verstehen hat auch dieses, ja dieses noch mehr, seine Abstufungen; das Musikverständniss mancher Leute ist außerordentlich gering. Doch giebt es wohl niemanden, der die Folge g-Durakkord mit Septime — des-Durakkord als Schluss sich gefallen ließe oder gar ein in dieser Weise bunt zusammengewürfeltes Tonstück anhörbar fände. Nach Helmholtz' Princip ist aber gar nicht einzusehen, warum nicht der des-Durakkord eine natürliche Auflösung des g-Durseptimenaccordes sein sollte, da er doch statt der Dissonanz die Konsonanz bringt, Dissonanz aber nur durch ihre Schwebungen missfällt und Konsonanz durch deren Wegfall gefällt. Dass Helmholtz im 14. Abschnitte (Fortschritt in Tonstufen) einen Weg einschlägt, der in den von uns hier eingeschlagenen einmündet, ist nur ein Beweis für die Richtigkeit unseres Principes; wenn er als Princip melodischer Fortschreitung die Vergleichbarkeit einander folgender Töne durch Gemeinsamkeit von Partialtönen, also die Aehnlichkeit aufstellt (die eben als Verständlichkeit der Fortschreitung einziges in's Bewusstsein fallendes Resultat der Vergleichung ist), so konstatirt er damit eine sehr komplicirte Geistesthätigkeit, welcher man den Namen des Denkens oder Vorstellens höchstens aus dem Grunde absprechen kann, weil nicht der Process selbst, sondern nur das Resultat in's Bewusstsein fällt. Vgl. die von Fechner angezogene Stelle Herbart's (Ges. W. V. S. 30): „Die angenehmen Gefühle im engsten Sinne nebst ihren Gegentheilen müssen betrachtet werden als entspringend aus Vorstellungen, die sich aber nicht einzeln angeben lassen, ja die vielleicht aus physiologischen Gründen gar nicht gesondert können wahrgenommen werden"; die Stelle ist um so bemerkenswerther, als sie eine nothwendige Koncession ist,

die Herbart machen muss (vgl. Fechner II. 271). Warum also nicht schon die Unterscheidung der Konsonanz und Dissonanz, ja die der Mollkonsonanz und der Durkonsonanz auf psychische Thätigkeit beziehen? Einfach, weil man noch nicht darauf verfiel; ich denke meine Darstellung ist einfach genug, um nicht von einer neuen Theorie abzuschrecken, welche die langersehnte Vereinigung von Musikwissenschaft und praktischem Musikunterricht zur Thatsache macht.

Daß Helmholtz' Forschungen auf dem Gebiete der Akustik und Physiologie des Hörens darum doch in ihrer ganzen Ausdehnung die allergrößte Bedeutung behalten, halte ich nicht für unnöthig, ausdrücklich zu betonen; die durch sie zu Tage geförderten Resultate bleiben nach wie vor die Grundlage der Musiktheorie und ich selbst baue mein gesammtes System darauf. Dass sich Helmholtz bisher gegen die Beziehung der Mollkonsonanz auf die Untertonreihe sträubte, war nicht zu verwundern, weil ich kein ihr entsprechendes akustisches Fänomen aufzuweisen vermochte; doch wird er, denke ich, in diesem Punkte zur Nachgiebigkeit gestimmt sein, seitdem ich ihm Mittheilung von der vor einigen Wochen von mir gemachten Entdeckung machte, dass **dämpferfreie Saiten, welche Untertönen eines angeschlagenen Tones entsprechen, nicht nur partielle, sondern auch totale Schwingungen machen, wodurch die Untertöne hörbar werden** (S. 6). Mag nun dieses totale Schwingen eine Folge des partiellen sein, oder aber mag es ein Mittönen, veranlasst durch die auch im einzelnen Klange enthaltenen, aber nicht einzeln aus der Vorstellung ausscheidbaren Untertöne, sein — wofür ich es halten möchte —, jedenfalls ist mit dieser Entdeckung die Berechtigung, die Mollkonsonanz auf die Untertonreihe zu beziehen, schlagend dokumentirt und die von Ihnen verfochtene Dualität der Harmoniebeziehungen für immer in den Vordergrund gestellt. Freilich wird es noch schwere Kämpfe kosten, noch lange dauern, bis die Auffassung des Mollakkordes in halbem Dursinne (eine Frucht des Generalbasses) aus der Harmonielehre ganz ausgemerzt und an Stelle

der Benennung des Molldreiklanges nach seinem tiefsten die nach seinem höchsten Tone getreten sein wird. Doch auch dies wird geschehen. Meine „Neue Schule der Harmonik", in welcher ich die hier fertig hingestellten Anschauungen sukcessiv entwickelt habe, sodass durch sie der im Generalbass Geschulte allmählich umgeschult wird, hat leider wegen ihres größeren Umfanges und komplicirten Druck-Satzes noch keinen Verleger gefunden; ich erlaube mir daher die Bitte, Ihre freundliche Annahme der Dedikation jenes Buches auch auf dieses kleine Schriftchen zu übertragen, und bekunde hiermit offen, dass ich Ihnen die Anregung zu meinen theoretischen Arbeiten in umfassender Weise verdanke, indem ich zugleich angelegentlichst auf Ihr „Harmoniesystem in dualer Entwickelung" verweise, aus dem ich Vieles direkt herübergenommen. Ihre Unterscheidung der Quint- und Terztöne brauchte ich in meiner N. S. d. H., hier aber nicht mehr. Die mit meiner Darstellungsweise untrennbar verbundene neue Bezifferung ist aus Andeutungen zu einer solchen in Ihrem Buche entwickelt; hier konnte ich sie auch nur obenhin angeben, weil ich ihrer für das vorliegende Schriftchen nur in beschränktem Maße benöthigt war. Da dieselbe aber dazu angethan und bestimmt ist, die herkömmliche Generalbassbezifferung gänzlich zu verdrängen und zu ersetzen, so habe ich sie in's Detail ausgearbeitet und eine vollständige Harmonielehre für den praktischen Unterricht mit vielen Aufgaben und Notenbeispielen in meiner „Musikalischen Grammatik" verfasst. Hoffentlich bahnt dieses kleine Schriftchen jenen beiden größeren den Weg und gelingt es mir bald, solche der Oeffentlichkeit übergeben zu können. Nehmen Sie meine herzlichsten Grüße in die Ferne!

Ihr aufrichtig ergebener

Dr. Hugo Riemann.

Inhalt.

I.

Einseitige These durch zwei Klänge.

1. Das Musikhören ist ein vergleichendes Empfinden, welches wir beim ausgebildeten Musiker, wo es sich zu einem hohen Grade des Bewustwerdens ausgebildet hat, ohne Besinnen ein denken nennen können. Denn was der Laie Empfindung nennt, wird der Filosof Vorstellung nennen, sobald es sich aus dem primitiven Stadium des geschehenden Sinneneindrucks herausgebildet hat und Merkmale aufweist, die es mit anderen seiner Gattung zu vergleichen gestatten. Die Vorstellung eines Dur- oder Mollakkordes ist von so bestimmter eigenartiger Qualität, wie es nur irgend eine Vorstellung aus dem Bereiche anderer Sinne sein kann, und es ist ein merkwürdiges Faktum, wie die Psychologie es so lange unbemerkt lassen konnte, dass das verständlichfinden von Musikstücken, ja von einzelnen Akkordfolgen doch eine Bethätigung logischer Funktionen voraussetzt und nicht ein bloßer Sinnenkitzel, eine fysische Passivität sein kann*).

---

*) Vergl. hierzu Drobisch, Logik. 3. Aufl. S. 1: „Streng genommen giebt es keine Erkenntniß, die nicht sofort in der Form eines Urtheils aufträte und dadurch verriethe, daß selbst an dem Bewußtwerden der Thatsachen der Wahrnehmung das Denken bereits seinen Antheil hat". ib. S. 5: „Jedes Denken ist im Allgemeinen ein Zusammenfassen eines Vielen und Mannigfaltigen in eine Einheit. Das was zusammengefasst wird, sind aber nicht wirkliche Gegenstände, sondern Vorstellungen und auch diese

2. Die einfachste Gehörsvorstellung ist die des **Tones** ohne Rücksicht auf seine Klangbedeutung oder richtiger die Vorstellung des

---

nicht, sofern sie (subjektiv) unsere Vorstellungen, Produkte unserer Geistesthätigkeit sind, sondern (objektiv) hinsichtlich Dessen, was in ihnen vorgestellt wird, das Gedachte. — Unter Zusammenfassen ist übrigens hier nicht blos die Verknüpfung, sondern auch die Trennung des Vorgestellten zu denken". — Für den weiteren Verlauf unserer Untersuchungen finde ich noch S. 34 die bemerkenswerthe Stelle: „Diejenige Synthesis, welche einen inneren Zusammenhang der verbundenen Begriffe zur Darstellung bringt, giebt synthetische Begriffsformen, welche im innern und eigentlichen Sinne Beziehungen (relationes) heißen. Ohne hier schon zu untersuchen, wodurch eine solche Synthesis bedingt ist, muß zunächst auf die Thatsache aufmerksam gemacht werden, dass es einfache und zusammengesetzte Beziehungen giebt, von denen jene nur zwischen zwei Begriffen, diese zwischen mehreren stattfinden. Jede zusammengesetzte Beziehung zerfällt offenbar in eine Mehrheit einfacher, ist ein **System** der in ihr enthaltenen einfachen Beziehungen, jedoch kein bloßes Aggregat derselben, da vielmehr die einzelnen Beziehungen selbst wieder unter einander in Beziehungen treten können". Ferner S. 35: „Jede Beziehung zwischen zwei Begriffen A und B kann entweder nur ein Verhältniss ihrer Beschaffenheiten oder auch ein Verhältniss ihrer Setzung ausdrücken. Bleiben wir für jetzt bei dem ersteren stehen, so kommt dabei zunächst in Frage, wie sich A hinsichtlich seiner totalen oder partiellen Beschaffenheiten d. i. hinsichtlich aller oder einiger oder eines einzelnen Merkmales zu der Beschaffenheit von B verhält. Hieraus entspringt eine neue Art von Beschaffenheiten, die ihrer verhältnissmäßigen oder relativen Beschaffenheit" u. s. w. S. 37: „Jede Beziehung zwischen zwei Beschaffenheiten besteht aus zwei Verhältnissen, von denen jedes das umgekehrte des andern ist . . . . . hieraus entspringen reciproke Eigenschaften, die in Wechselbeziehungen zu einander stehen, daher Wechselbegriffe heißen".

Wenn alle diese Definitionen von Drobisch auch ganz allgemein gedacht sind, so will er sie doch eigentlich nicht auf das musikalische Hören angewendet wissen, da er für dieses im Anschluss an Herbart eine von der unsern abweichende Auffassung hat, welche nicht von der Zusammensetzung und Verwandtschaft der Klänge, sondern von der Theilung der Oktaven resp. der Eintheilung der Tonlinie in Oktaven ausgeht (vergl. seine Arbeit: „Die mathematische Bestimmung der musikalischen Intervalle"). Dies hindert jedoch nicht, Sätze, die für das Vergleichen von Vorstellungen allgemein gelten sollen, auch auf Vorstellungsgebiete anzuwenden, an welche Drobisch selbst zunächst nicht dachte. Seine Logik, die er selbst eine formale nennt, ist aller filosofischen Spekulation bar und kann

Klanges ohne Rücksicht auf seine Stellung zu anderen Klängen. Denn eigentlich einfache Töne giebt es nicht, vielmehr ist das, was

---

daher auch uns als Beleg dienen, wenn wir auch die filosofische Richtung Herbart-Drobisch nicht theilen.

Ueberraschende Uebereinstimmung mit meinen Grundanschauungen finde ich aber soeben in Fechner's ganz kürzlich herausgekommener Vorschule der Aesthetik. Dieselbe gewinnt durch eingehendere Untersuchung der Bedeutung des Associationsprincipes, auf das schon Lotze nachdrücklicher hingewiesen, statt der früheren verschwommenen Anschauungen von Schönheit, Gefallen und Missfallen so klare einfache Resultate, dass man sich wundern muss, wie man so lange blind sein und sich in leere idealistische Spekulationen verrennen konnte. Es wird mir schwer, beim Citiren dieses Werkes maßzuhalten, am liebsten möchte ich ganze Kapitel herüberschreiben; ich muss mich jedoch auf einiges Wenige beschränken und verweise übrigens auf das wenig umfangreiche Buch selbst (I. Bd. VIII u. 264 S., II. Bd. 319 S. 8⁰). Das Associationsprincip hat nach Fechner für die Musik weit weniger als für die andern Künste Bedeutung. Doch ist es immerhin ein associatives Moment, wenn aufgeregte Rhythmen oder klagende Melodien uns an Affekte gemahnen, an Zorn, Liebe 2c. (ob hier nicht ein Irrthum vorliegt und gerade darin der direkte Faktor zu suchen ist, indem nämlich solche Rhythmen 2c. nicht an Affekte gemahnen, sondern sie hervorbringen, indem die fysischen Effekte, die resultirenden Nervenzustände nahezu dieselben sind, wie bei den betreffenden Affekten?); noch mehr aber ist es associativ, wenn die Musik den Wellenschlag des Meeres, den Galopp eines Pferdes nachahmt (unzweifelhaft richtig; wir sehen, dass — nach Fechner wenigstens — die sogenannte Programmmusik durchaus auf die Association berechnet ist). S. 161 demaskirt sich aber Fechner nicht als Anhänger der Anschauungen der Zukunftsmusiker, sondern vielmehr etwa der Hanslick's: „Auch entwickelt und verfeinert sich der Sinn des Musikers für den Eindruck musikalischer Verhältnisse nicht dadurch, daß er ihnen je länger je mehr eine associative, nicht-musikalische Bedeutung abgewinnt, sondern dass er sich immer mehr in das Gebiet der Tonbeziehungen selbst einlebt, höhere und verwickeltere Beziehungen dazwischen auffassen lernt, die der rohen ungeübten Auffassung entgehen. Damit bleiben sie aber doch Sache des direkten Eindrucks". Letzteres möchte allerdings noch zu diskutiren sein; sicher ist, und dies liegt auch in der angezogenen Stelle selbst ausgesprochen, dass die musikalische Erziehung, die Gewöhnung das Verständniss komplicirterer musikalischer Bildungen wesentlich fördert; ob das nicht auch zum Theil Sache der Erinnerung, also Association ist? Freilich aber ist es keine Association von Beziehungen auf der Musik fremde Gebiete. S. 162: „Für die specifisch musikalischen Empfindungen aber, welche von den sich verkettenden melodischen und harmonischen Verwandtschaftsbeziehungen der Töne abhängen (Fechner bezieht sich

wir Ton nennen, nur der Mittelpunkt einer nach der Höhe und Tiefe*) bis zur Unhörbarkeit an Intensität abnehmenden Reihe von

auf Helmholtz), giebt es überhaupt nur höchst unvollständige Analoga in unserem übrigen Erfahrungskreise, welche nicht entfernt den Zauber der Musik wiedergeben; warum sollte man also erst auf solche Analoga weisen, um diesen Zauber für ein Resultat der Erinnerung daran zu erklären!" S. 163: „Auch glaube ich nicht, daß Mozart und Schubert (!) die Leute waren, in Schöpfung ihrer Symfonien durch Erinnerungen an den Weltgang über die Welt der Musik hinaus bestimmt zu werden". Endlich zeichnet er S. 164 das Programm für meine vorliegende Arbeit in greifbarster Weise: „In Betreff der Regeln, von welchen die musikalische Wohlgefälligkeit abhängt, ist nach besonderen Beziehungen auf musikalische Special- und Fachwerke zu verweisen. Die fundamentalsten Gesetze in dieser Beziehung freilich scheinen mir noch im Dunkeln zu liegen oder wenigstens einer hinlänglichen Bestimmtheit zu ermangeln. Wie erwähnt, glaube ich, daß das Princip der einheitlichen Verknüpfung des Mannigfaltigen eine Hauptrolle dabei spielt, wozu (bezüglich der Auflösung von Dissonanzen) das Princip der ästhetischen Versöhnung in Mitrücksicht kommen mag (wir erklären sie allerdings anders). Die Beziehungen des Taktes und Rhythmus, die Beziehungen verschiedener Grundtöne in Betreff der Gleichheit und Ungleichheit der Obertöne sowie unter einander, und der Ausbau höherer Beziehungen über niederen dazwischen geben Angriffspunkte für ersteres Princip und zwar höchst mannigfache und wechselnde Angriffspunkte. Das Princip scheint sich sozusagen mit Lust darin zu entfalten und zu ergehen, in um so höheren Regionen, je höher die musikalische Entwickelung ansteigt. Kein anderes Gebiet bietet in dieser Beziehung einen Spielraum gleich günstiger Bedingungen dar. Aber es ist zuzugestehen, dass dies Princip in der allgemeinen Aufstellung, die sich ihm bisher hat geben lassen, viel zu unbestimmt ist, um eine in Besonderheiten ausgeführte musikalische Theorie oder gar ein Maß musikalischer Wohlgefälligkeit darauf zu gründen. Der fundamentalen Aufgabe in dieser Hinsicht wird überhaupt schwer zu entsprechen sein und ich verzichte selbst auf einen Versuch dazu". Nun — ich habe es versucht; ob mir's gerieth, muss die Zukunft lehren.

*) Trotz alles scheinbaren Widerspruches der Erfahrungen der Akustik und Fysiologie des Hörens muss ich die zuerst in meiner Dissertation: „Ueber das musikalische Hören" (im Buchhandel als „Musikalische Logik". Leipzig, C. F. Kahnt) von mir aufgestellte Behauptung der impliciten Existenz einer der Obertonreihe entsprechenden Untertonreihe in der Klangvorstellung aufrecht erhalten. Der Grund, welcher eine solche Annahme durchaus fordert, ist die sonst gänzlich mangelnde genügende Erklärung der Mollkonsonanz und des Mollgeschlechts;

Tönen, die wir in ihrer Gesammtheit als Klang bezeichnen müssen. Wird ein solcher Klang weder einseitig in Beziehung auf die Obertöne, noch einseitig in Beziehung auf die Untertöne aufgefasst, sondern ganz reflexionslos in seiner dualen Totalität (vgl. jedoch Anm.

daß Helmholtz' Erklärung nicht genügt, betont Lotze in seiner Geschichte der Aesthetik in Deutschland S. 280: „Der charakteristische Unterschied von Dur und Moll ist auf kein bloßes Mehr oder Weniger einer und derselben Eigenschaft zurückführbar, welches bloßen Gradunterschieden eines im Nerven vorgehenden schädlichen oder nützlichen Vorganges entspräche". Eine principielle Unterscheidung ist aber auf dem von Helmholtz innegehaltenen Wege nicht einmal für Konsonanz und Dissonanz zu gewinnen, vielmehr ergiebt sich da ebenfalls nur ein Gradunterschied nach der Quantität der Schwebungen. Der von uns eingeschlagene Weg beseitigt alle diese Schwierigkeiten. Nehmen wir Konsonanz als Einheit der Klangbedeutung, so erscheint die Auffassung der Konsonanz nicht als Empfindungs- sondern als Vorstellungsakt; Dissonanz ist Klangzweiheit oder Mehrheit der Klangbedeutung, die Auffassung der Dissonanz erscheint komplicirter und darum schwerer, doch ist auch sie kein fysisches Leiden sondern psychische Aktivität. Der principielle Unterschied zwischen Dur- und Mollkonsonanz aber ist der, dass in der Mollkonsonanz die Töne durch eine polarisch entgegengesetzte Beziehungsweise zur Einheit verschmelzen als in der Durkonsonanz. Der Gedanke ist nicht neu und neuerdings besonders von M. Hauptmann mit großem Aufsehen betont, viel konsequenter aber von A. v. Oettingen (Harmoniesystem in dualer Entwickelung. Dorpat 1866) entwickelt und verwerthet; zuerst dürfte er wohl von Giuseppe Tartini (Trattato di Musica 1754) aufgestellt worden sein und zwar gleich in einer viel vollständigern Form als durch Hauptmann, sodaß die Originalität der bislang für hauptmännisch gehaltenen Idee sehr in Frage gestellt wird. Tartini erklärt nämlich nicht nur g für den Hauptton im c-Mollakkord, sondern bezieht die Begründung der Mollkonsonanz geradeso auf die von mir gleich zu zeigende Untertonreihe, wie vor ihm Rameau die Durconsonanz auf die Obertonreihe (wenigstens den 3. und 5. Oberton) bezogen hatte. Tartini geht sogar viel weiter als Rameau, indem er nicht wie dieser ein Mitklingen der Duodecime und Septdecime, sondern vielmehr der ganzen Obertonreihe annimmt und dieser zur Erklärung der Mollkonsonanz die vollständige Untertonreihe gegenüberstellt. Er behauptet sogar wie Helmholtz die Konsonanz der natürlichen Septime. Ohne mich hier auf weitere Citate einzulassen, empfehle ich allen für die Geschichte der Musiktheorie ernsthaft interessirten den Trattato sowohl wie die Schrift De' principj dell' armonia etc. 1767 aufs angelegentlichste. Es handelt sich an dieser Stelle zunächst um eine Nachweisung der Möglichkeit, dass die Untertöne in der Klangvor-

zu § 4), dann ist die resultirende Vorstellung die des Tones. Wie selten jedoch dieses absehen von allen anderweitigen Beziehungen ist, werden wir bald erfahren. Die Vorstellung des Tones als Ausgangspunkt der beiden Reihen, d. h. als noch unbestimmtem

---

stellung enthalten sind, ohne einzeln ausgeschieden werden zu können. In meiner erwähnten Dissertation versuchte ich eine Erklärung durch eine ergänzende Hypothese zu Helmholtz' Zurückführung der Klanganalyse auf mitschwingender Fasern der Membrana basilaris; ich nahm an, dass diese Fasern nicht nur totaler, sondern auch partieller Schwingungen fähig wären, in welchem Falle nach dem Gesetze des mittönens nicht nur die einem angegebenen Tone entsprechenden Fasern, sondern auch die seinen Untertönen entsprechenden mitschwingen müßten, letztere freilich nicht total, sondern partiell; dies würde indes darum gleichbedeutend sein, weil es sich nur um die Reizung der daran befestigten Nervenfasern handeln würde. Da nun die Untertonreihe auf diese Weise in quadratisch nach der Tiefe abnehmender Stärke jeden ins Ohr eingehenden Ton begleiten müsste (vgl. Helmholtz, L. v. d. T. Beilage IX), so wäre es wohl denkbar, dass darum die immer proportional gleiche Stärke der Untertöne diese regelmäßig und unvermeidlich mit dem eingegangenen Hauptttone verschmelzen ließe, sodaß ihre Separatausscheidung aus der Vorstellung unmöglich würde. Man denke nur an die Schwierigkeit, die Obertöne einzeln zu unterscheiden, wenn nicht mittönende Körper sie unregelmäßig verstärken. Auch wäre es ja denkbar, dass mittönende elastische Körper nicht nur partielle Schwingungen (mit Knoten) entsprechend dem angegebenen Tone machten, sondern durch die partiellen zugleich in totale versetzt würden; ich mache die eigenthümliche Erfahrung, dass ich auf dem Pianoforte bei Angabe eines g', welches ich sofort nach starkem Anschlag dämpfe, schwach aber deutlich, freilich sehr schnell verschwindend c höre, von welchem Tone ich durch Herabdrücken der Taste den Dämpfer gehoben habe. Dieses c hat genau den ätherischen, körperlosen Klang wie die Kombinationstöne und ist leicht mit seiner höhern Oktave (c') zu verwechseln (vgl. Tartini's Erfahrungen bei Bestimmung der Tonhöhe der Kombinationstöne). Ich gedenke diese Versuche noch vielfach zu wiederholen, um die Resultate sicherzustellen: gelingt dies, so sind wir einen großen Schritt weiter; denn nicht nur c höre ich im obigen Fall, sondern auch Es, und sonderbarer Weise sprechen gerade die umsponnenen Saiten ganz vortrefflich an und tönen länger nach als die einfachen. Ob nun diese leise mitklingenden Untertöne nur ein Accidens der partiellen Schwingungen der Saiten beim mittönen sind, oder aber ob die Untertöne schon im Klange der ursprünglich angeschlagenen Saite enthalten sind, das mögen mathematische Mechaniker genauer nachweisen. Einen andern Erklärungsversuch gab ich in der Broschüre „Die objektive Existenz der

weiter zu bestimmendem Verwandten einer großen Anzahl anderer Töne, dürften wir in ihrer Reinheit nur haben, wenn ein Tonstück mit einem einzelnen Tone (nicht Akkorde) anfängt und auch dann nur, wenn wir das Stück nicht kennen. Diese Ton-

---

Untertöne in der Schallwelle" (Cassel, Luckhardt) durch den Hinweis, dass zur Hervorbringung eines Tones von bestimmter Höhe nichts anderes nöthig ist, als eine ganz bestimmte Anzahl von Bewegungsanstößen; wenn aber ein angegebener Ton x Schwingungen in der Sekunde macht, so muss doch wohl auch der Ton von $\frac{1}{2}$ x, $\frac{1}{3}$ x, $\frac{1}{4}$ x ꝛc. mit erregt werden, da von 2 zu 2, von 3 zu 3, von 4 zu 4 ꝛc. Bewegungsanstößen des Tones von x Schwingungen, die Anstöße zur Hervorbringung der Töne von $\frac{1}{2}$ x, $\frac{1}{3}$ x, $\frac{1}{4}$ x ꝛc. mitgegeben sein müssen. Es würde so gleichfalls die gesammte Untertonreihe resultiren und zwar gleichfalls in regelmäßig nach der Tiefe abnehmender Stärke; eine Einzelverstärkung irgend eines der Untertöne wäre gleichfalls unmöglich und einheitliche Auffassung selbstverständlich. Mag man auch diesen Gedanken prüfen. Sicher ist, dass die Mollkonsonanz ganz in derselben Weise auf die Reihe der Untertöne bezogen werden kann, ja muss, wie die Durkonsonanz auf die der Obertöne. Wenn die Obertöne von C sind:

c . . g . . c′ . . e′ . . g′ . . *b′ . . c″ . . d″ . . e″ ꝛc.
2 3 4 5 6 7 8 9 10

so sind die Untertöne von c‴ dagegen:

ꝛc. As . . B . . c . . d* . . f . . as . . c′ . . f′ . . c″
$\frac{1}{10}$ $\frac{1}{9}$ $\frac{1}{8}$ $\frac{1}{7}$ $\frac{1}{6}$ $\frac{1}{5}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{2}$.

Von den Obertönen verschmelzen eigentlich mit C zur Einheit nur die primären (Primzahlen entsprechenden):

g . . e . . *b . . *fis . . *as a ꝛc.
3 5 7 11 13

während die übrigen als sekundäre, als Obertöne der Obertöne erster Ordnung anzusehen sind. Ebenso verschmelzen von den Untertönen die primären (Primbrüchen entsprechenden) mit c‴:

Es E* . . Ges* . . d* . . as . . f′
13 11 7 5 3

während die übrigen als Untertöne zweiter Ordnung erscheinen. Die Obertöne erster Ordnung erscheinen, soweit sie in unserem Musiksystem existiren, als Elemente der Durkonsonanz, die Untertöne, soweit sie im Musiksystem existiren, als Elemente der Mollkonsonanz. Der erste der nicht mehr genau stimmenden Töne ist in beiden Fällen die natürliche Septime; ihre Hinzunahme zum Dreiklange ergiebt in Dur annähernd den Dominantseptimenakkord, in Moll den

vorstellung ist dann der Keim einer weiter möglichen vielgestaltigen Entwickelung, der Ausgangspunkt für eine große Anzahl möglicher Beziehungen.

Jede dieser Tonvorstellung folgende andere Tonvorstellung wird

---

sogenannten Septimenakkord der zweiten Stufe; die hervorragende Rolle, welche diese beiden Arten dissonanter Akkorde (denn Dissonanzen sind sie, weil die Septimen von unserer Auffassung mit den zweiten Quinten der entgegengesetzten Seite identificirt werden) spielen, lässt vermuthen, dass doch etwas von der Bedeutung der natürlichen Septime geblieben ist, oder vielmehr, dass neben der Auffassung als Dissonanz, welche eine gedankliche ist, indem wir Klangzweiheit auffassen, die Verschmelzung der kleinen Oberseptime mit dem Durakkorde resp. der kleinen Unterseptime mit dem Mollakkorde als milderndes Element erscheint. Unsere Bezifferung wird dieses Umstandes wegen beide Septimenakkorde in einer einfacheren Weise bezeichnen als andere Dissonanzen. Wir wählen nämlich für den Durakkord das Zeichen $^{+}$ rechts vom Buchstaben, für den Mollakkord das Zeichen ^{0} links vom Buchstaben, sodass c^{+} den c-Durakkord gleichviel in welcher Lage und ^{0}c den f-Mollakkord gleichviel in welcher Lage bezeichnet (Unter-c-Klang). Die Hinzufügung der natürlichen Septime (also der kleinen Septime) wird dann durch eine 7 neben dem Klangzeichen angedeutet: c^{+7} ist $= c : e : g : b$ in beliebiger Umlagerung, ${}^{0}_{7}c = d : f : as : c$ in beliebiger Umlagerung. In aller Kürze seien noch einige Bemerkungen über den weitern Ausbau dieser Bezifferung resp. Buchstabentonschrift gemacht. Dieselbe ist geeignet, den unzeitgemäß gewordenen Generalbass zu ersetzen, indem eine gegebene Stimme derart mit einem Klangschlüssel versehen wird, dass der Buchstabe mit dem $^{+}$ oder ^{0} Zeichen dazu (darüber oder darunter) gesetzt wird, resp. das Klangzeichen $^{+}$ oder ^{0} allein, wenn der Hauptton selbst in der Stimme steht. So bedeutet die Note e mit darübergesetztem c^{+} den c-Durakkord, mit darübergesetztem $^{+}$ den e-Durakkord, mit ^{0}h den e-Mollakkord, mit ^{0} den a-Mollakkord. Natürlich müsste bei einer ernstlichen Durchführung dieser neuen Methode die alte Benennung der Mollakkorde gänzlich fallen gelassen werden. Die Möglichkeit, den Basston oder auch den Ton der Oberstimme zu bestimmen, fehlt nicht. Eine römische I, III oder V, bei den natürlichen Septimenakkorden (so nennen wir sie trotz der nicht genau gegebenen Septime) auch eine VII unter dem $^{+}$ oder ^{0} Zeichen bedeutet den Hauptton, Terzton oder Quintton für die Bassstimme, steht die Zahl über dem Klangzeichen, so gilt er der Oberstimme. Alle Dissonanzen außer den natürlichen Septimenakkorden, sowie den durch Weglassung des Hauptones aus ihnen entstandenen verminderten Dreiklängen ($\not{c}^{+7} = e : g : b$, ${}^{0}_{7}\not{c} = d : f : as$), bezeichnen wir durch mehr als einen Buchstaben, womit die Klangzweiheit oder

auf sie bezogen werden, wird in ihrem Verhältniss zu ihr einen ganz bestimmten Werth, eine ausgesprochene Bedeutung erhalten. Entweder wird das Verhältniss der zweiten Vorstellung zur ersten ein fassbares oder ein unfassbares sein; in letzterem Falle ist die Tonfolge ein musikalischer Nonsens. Ist dagegen das Verhältniss beider Vorstellungen ein fassbares, so ist leicht zu konstatiren, daß diese Fassbarkeit auf Aehnlichkeit zurückzuführen ist, eine Aehnlichkeit, die den Ungeübten leicht irreführen und zu Verwechselungen bringen kann. Bekannt ist, dass der Laie leicht in der Quinte einsetzt, wenn diese seiner Stimmlage bequemer ist. Es stellt sich heraus, dass Klänge, welche nach einander verständlich sind, hinsichtlich der Theiltöne der Obertonreihe oder Untertonreihe theilweise identisch sind.

3. Eine zweite mit der ersten nicht gleiche Tonvorstellung (vgl. 4)

-Mehrheit sofort gekennzeichnet ist. $c^{+}g$ ist = c:e:g:h:d, c^{7+} = c:e:g:h, ausnahmsweise auch nur mit einem Buchstaben, weil c^{+} dominirt und die große Septime nur beigegeben erscheint, $\widehat{g\;t}$ = e:g:h:d, wo $\widehat{\;t}$ den °Klang der Terz bezeichnet; $f^{\circ}c$ = b:des:f:as:c, $^{\mathfrak{d}}c$ = des:f:as:c (entsprechend c^{7+}) $\widehat{T\;c}$ = f:as:c:es, wo $\widehat{T\;}$ den Durklang der °Terz bezeichnet. c/g = g:h:d:f:as:c, wo der Strich / zwischen den Buchstaben die Divergenz $(\underleftarrow{f:as:c} - \underrightarrow{g:h:d})$ der Klänge bezeichnet, $\not c/\not g$ = h:d:f:as, c/d = as:c/d:fis, der Bequemlichkeit wegen ohne weitere Zusätze, da die vollständige Form f:as:c/d:fis:a nicht wohl vorkommen kann. Für Vorhalte vor Akkordtönen können wir außerdem noch die Zeichen Λ (griechisch Lambda) für den Leittonschritt nach oben, °Λ für den von oben, sowie Γ (Gamma) für den Ganztonvorhalt von oben und +Γ für den nach oben anwenden. Ein $\begin{smallmatrix}{}^{\circ}\Lambda \\ +7\end{smallmatrix} - V$ über einer Note g würde den Akkord g:h:f:es bedeuten mit nach d fortschreitendem es ꝛc. Es würde hier zu weit führen, wollte ich mich genügend breit darüber auslassen; ich habe anderweitig die neue Bezifferung vollständig ausgearbeitet und praktisch ihre Brauchbarkeit genügend erprobt, indem Wagner's kühnste Vorhaltsverkettungen z. B. in dem Vorspiel zu Tristan und Isolde sich leichtlich damit chiffriren lassen. Es versteht sich aber von selbst, dass der Klangschlüssel in der von mir angedeuteten Weise mehr der Harmonik als Melodik bequem dient, aber gerade darum ist er unserer Zeit gemäß.

wird niemals mehr einen Ton rein in seiner vielfachen Beziehbarkeit enthalten, sondern verglichen mit dem Inhalte der ersten Vorstellung vielmehr in einer sehr bestimmten Bezogenheit. Die beiden nach einander verständlichen Töne (Klänge) erscheinen daher als verwandt in Dur- oder Mollsinne, der zweite erscheint als Ober- oder Unterton des ersten, und ist er nicht selbst Ober- oder Unterton (Partialklang) des ersten Klanges, so werden doch seine Ober- oder Untertöne theilweise mit solchen des ersten Klanges zusammenfallen und so die Beziehungen vermitteln.

4. Töne, welche im Verhältniss der Oktave*) zu

*) Es sind schon wiederholt Versuche gemacht worden, den Vorrang des Oktavverhältnisses rationell zu begründen. Denker von geringerer Schärfe sind gar nicht darauf verfallen, dass hier ein Räthsel vorliegt; aber auch die schärfsten Denker und gewissenhaftesten Forscher haben nicht viel beibringen können, was zur Aufklärung dienen könnte. Rameau, Tartini, M. Hauptmann geben nichts anderes als eine einfache Darstellung der Thatsache, dass die Oktave eben etwas dem Grundtone durchaus ähnliches und von allen andern Intervallen principiell verschiedenes ist; Helmholtz, der sich ehrlich Mühe giebt, eine Erklärung und Begründung zu finden, sieht sich genöthigt, zu gestehen, dass weder mathematische noch fysikalische Verhältnisse einen anderen als einen Gradunterschied für Oktav und Duodecime oder Septdecime an die Hand geben, dass er daher ebensowenig eine rationelle Begründung zu bringen vermöge als alle andern Musikgelehrten. Wie auch G. Tartini seine Skrupeln über dieses Räthsel hatte, beweist der 5. praktische musikalische Kanon (Trattato S. 74): „che in genere qualunque accordo musicale sarà dissonante se vi saranno nell' accordo due intervalli simili di specie diversa, eccettuata (più per uso che per ragione) la ottava". Rameau nennt die Oktave eine „replique" des Grundtones. Euler (Tentamen novae theoria musicae IV: 31) verlässt sich dagegen ganz auf seine Zahlen bis zur barocksten Konsequenz und findet daher in der Verdoppelung des Oktavverhältnisses so gut eine Dissonanz als in der des Duodecimenverhältnisses, so dass er den Zusammenklang 1 : 2 : 4 : 8 : 16 unter die krassesten Dissonanzen stellt. Es wäre Vermessenheit, wollte ich glauben, ich könnte hier Licht schaffen, wo die geistreichsten Gelehrten im finstern tappen; ich kann daher auch weiter nichts thun, als vom Standpunkte meiner Darstellungsweise aus eine Thatsache unseres vorstellens konstatiren. Es scheint nämlich, dass für unsere Auffassung schon im einzelnen Klange mit Obertönen die Oktaven noch in ganz besonderer Weise mit dem Grund-

einander stehen, sind nicht als verschiedene Töne, sondern als verschiedene Erscheinung desselben Tones anzusehen. Das Oktavverhältniss geniesst vor allen anderen eine besondere Bevorzugung, die Folge von Tönen, die im Oktavverhältniss sind, involvirt nicht den Klangbegriff, sondern lässt den Tonbegriff in seiner Einfachheit bestehen. Die Aehnlichkeit von Oktavtönen ist eine ganz außerordentliche und principiell von der Aehnlichkeit der Töne anderer Intervalle zu unterscheidende und unterschiedene. Es erscheinen daher nicht nur Oktavtöne als zur Toneinheit verschmelzend, sondern es werden auch Töne anderer Intervalle durch Oktavversetzung in ihrer Intervallbedeutung nicht verändert. Die $^{+}$Quinte, $^{+}$Duodecime, Unterquarte und Unterundecime erscheinen als dasselbe Intervall, als der Verwandtschaft nach nicht verschieden, wenn auch die verschiedene Tonvertretung eine gewisse Modifikation der Vorstellung hervorbringt und z. B. ein Intervall von drei Oktaven und einer Quarte schwerer zu erkennen ist als die einfache Quinte.

5. Töne, die im Verhältniss der Oktave, Doppeloktave ꝛc. nach oben oder unten (denn für den Mollklang ist's dasselbe, vielmehr: die Oktave hat weder Dur- noch Mollbedeutung) zu einander

---

tone verschmelzen (Rameau leugnete ihre Existenz, weil er sie nicht zu unterscheiden vermochte); selbst in Klangfarben, wo die 2 stärker ist als die 1, ist es sehr schwer, sie getrennt aufzufassen. Es ist wohl denkbar, dass dieser nächste und in fast allen Klangfarben besonders starke Oberton geradeso mit dem Grundtone zu engerer Einheit verbunden wird, wie die primären Obertöne gegenüber den secundären inniger zur Einheit verschmelzen; mit anderen Worten, der erste und einfachste musikalische Begriff ist nicht der des Klanges sondern der des Tones (vergl. § 2); Merkmale dieses Begriffes sind nur die Oktaven, d. h. das einfachste aller musikalischen Verhältnisse und seine Potenzen. Wie wir also bei der Auffassung des Klanges von den sekundären Obertönen völlig absehen, indem wir nur die primären zur Klangeinheit zusammenfassen, so, meine ich, sehen wir hier von den ferner stehenden primären Verhältnissen (1 : 3, 1 : 5 ꝛc.) völlig ab und fassen nur das allernächste (1 : 2) als Wesenheit des Tones auf.

stehen, erscheinen daher nur als im Sinne der Tonvertretung verglichen, während alle andern Intervalle den Klangbegriff involviren*).

6. Nun ist es aber nicht nothwendig, dass ein erster beginnender Ton sich hernach immer als Hauptton seines $^+$ oder °Klanges

*) Allerdings muss ich es für eine offene Frage erklären,, ob nicht auch das Intervall als solches als Begriff sichtbar ist in seiner zwiefachen Bestimmbarkeit als $^+$ oder °Intervall. Wie der Ton sechsfach bestimmbar ist (als $^+$ oder °Hauptton, $^+$oder °Quint, $^+$ oder °Terz), so ist das Intervall noch zwiefach bestimmbar; c : g kann $^+$Quint von c oder °Quint von g sein. Den Effekt der leeren Quinte illustriren die nachher genannten Beispiele. Jedenfalls regt das Intervall mehr das Verlangen nach Feststellung einer Klangbedeutung an als der einzelne Ton. Die Folge c—g erweckt in uns die Meinung, dass wir den c$^+$Klang vor uns haben; dadurch erscheint c als Hauptton und g als Quintton (wie wir nach Identifikation der Klangbedeutung der Oktavtöne sagen können) des c$^+$Klanges. Umgekehrt würde c — f die Untertonseite des c betonen, und c als Hauptton, f als °Quintton des °c Klanges erscheinen lassen. Man denke z. B. an Beethoven's Sonata appassionata op. 57, wo bei gänzlicher Unbekanntschaft mit der Sonate bei Angabe des beginnenden c jedermann eine einfache Tonvorstellung haben kann, wenn er nicht zufolge Erziehung und Gewöhnung zur Auffassung des c als c$^+$ hinneigt. Das folgende as und f geben aber seiner Vorstellung sofort die bestimmte Richtung, das c als Hauptton seines Unterklanges (°c) zu fassen und as als °Terzton, f als °Quintton zu verstehen. Die herrschende Vorstellung ist nun nicht mehr die des Tones c sondern die des °c-Klanges. Solange nun die weiteren Tonfolgen nichts anderes bringen als Töne des °c-Klanges (als welche nach meinen in der Anmerkung zu § 2 gegebenen Andeutungen nur c, f und as durch alle Oktavlagen angesehen werden können), geht eine wesentliche Veränderung unserer Vorstellung nicht vor, der °c-Klang erscheint in seiner Bedeutung festgesetzt und nur bald durch diesen bald durch jenen Akkordton oder diese oder jene Akkordlage vertreten. Wie viel Musik aber in diesem einfachen beharren auf einer Harmonie liegen kann, das mag Wagner's Vorspiel zum „Rheingold" darthun oder Beethoven's neunter Symphonie-Anfang; in letzterer ist allerdings die Klangvorstellung noch nicht durchaus gefestigt, sofern die leere Quinte d : a ebensogut den d$^+$ als den °a-Klang vertreten kann — daher der Effekt der Unbestimmtheit, der Oede, des Bangens, der Mangel an Befriedigung. Ein anderes ähnliches Beispiel ist der Anfang von Wagner's Ouvertüre zum „Fliegenden Holländer", wo dieselbe leere Quinte d : a zuerst (Streichinstrumente in hoher Lage fortissimo) das weite Meer und dann (Holländer-Motiv in Blech) das gespenstige Fantom des fliegenden Holländers mit schrecklicher Lebendigkeit hervorzaubert.

herausstellt. Abgesehen zunächst noch von den Fällen, wo der zweite Ton gegen den ersten zugleich einen Klangfortschritt, einen Harmoniewechsel bezeichnet, kann sich z. B. ein beginnendes c als $^{+}$Quint des f^{+}-Klanges oder als ^{o}Quint des ^{o}g-Klanges oder als $^{+}$Terz des as^{+}-Klanges und endlich als ^{o}Terz des ^{o}e-Klanges herausstellen. In allen diesen Fällen ist jedoch der Zweifel bald gehoben, wenn auch mehrfache Veränderungen der Vorstellung vorgehen können, z. B. wenn ein c zunächst unbestimmt einfach als Ton c gefasst wird, dann wenn e folgt als c^{+} und endlich wenn weiter a dazu kommt, als ^{o}e. Wir können dann sagen, dass erst mit Eintritt des a die These wirklich bestimmt ist, dass unsere Vorstellung nun erst einen bestimmten Inhalt gefunden hat, einen Ausgangspunkt, von dem aus sie weitere Beziehungen anknüpft. Solche kleine Täuschungen sind häufig vom Komponisten beabsichtigt, können aber auch gelegentlich das Verständniss einer Melodie schädigen, sodass dieselbe erst nach mehrmaligem hören mit Hülfe von Gedächtnissvorstellungen vollständig verstanden wird.

7. Gerade so, wie ein Ton verschiedenartig aufgefasst werden kann, weil er Vertreter sechs verschiedener Klänge ist, so kann auch ein Klang verschieden aufzufassen sein, jenachdem er als Mittelpunkt eines Systemes (als Tonika) oder in dieser oder jener Stellung in einem System erscheint.

Wie die Folge von Tönen, die im Oktavverhältniss stehen, als Verharren auf einem Tone (als Begriff) erschien, so erscheint die Folge von Tönen, die einem und demselben Klange angehören, als Verharren auf derselben Harmonie, und wie der Uebergang zu anderen Tönen desselben Klanges als erster Fortschritt erschien, so erscheint nun der Uebergang zu anderen Klängen als zweiter.

8. Es verlangt aber eine Folge von Akkorden sowohl wie eine Folge einzelner Töne mit Akkordbedeutung (im Sinne der Klangvertretung) eine innere Einheit, eine Bezogenheit auf ein Cen-

trum; denn sonst würden wir über die Vergleichung zweier einander folgenden Tonvorstellungen nicht hinauskommen und eine einheitliche Auffassung eines Tonstückes wäre durchaus unmöglich. Wie der einzelne Ton aus der sechsfachen Bestimmbarkeit heraustritt und eine bestimmte Bedeutung erlangt durch seine Bezogenheit auf einen Hauptton (der er auch selbst sein kann), so gewinnt ein $^+$ oder $^\circ$Klang erst Individualität und bestimmten Sinn durch seine Bezogenheit auf einen Hauptklang (der er natürlich ebenfalls selbst sein kann). Ein c-Durakkord erscheint in seiner Wirkung sehr verschieden, jenachdem er in c-Dur, f-Dur oder g-Dur oder in dem $^\circ$c-System erscheint; in c-Dur ist er Hauptklang, absolute Konsonanz der Tonart, befriedigend abschließender Akkord; nicht so in den anderen Tonarten, wo seine Wirkung nach seiner Stellung zum Hauptklange der Tonart eine sehr verschiedene ist. In f-Dur ist c^+ Partialklang der Tonika f^+, in g-Dur dagegen erscheint die Tonika g^+ als Partialklang von c^+ u. s. f. Die Bezogenheit eines Harmoniegefüges auf einen Hauptklang nennt man (seit Fétis) Tonalität*).

*) Die Nothwendigkeit der Annahme eines solchen Centrums lässt sich aus logischen Gründen leicht demonstriren. Zwischen zwei Objektbegriffen (Vorstellungen) existiren zweierlei Beziehungsbegriffe, die von der Art ihrer Setzung abhängen; ich kann den einen auf den andern, aber auch den andern auf den einen beziehen, ich kann sagen: A liegt über B, aber auch: B liegt unter A. Wenn nun wie in der Musik Vorstellungen sich (unterbrochen durch andere) wiederholen, welche wir als identische oder sehr wenig modificirte erkennen vermöge der Erinnerung, wenn wir diese Vorstellungen sogar zur Vermittelung von Beziehungen anderer einander folgender wiederholt reproduciren müssen, so wird sich nothwendig sehr bald ein Centrum herausstellen, um welches sich alle andern gruppiren; diese in den Vordergrund tretende als wichtigste erscheinende Vorstellung wird dann nicht mehr auf andere bezogen werden, sondern vielmehr die andern auf sie. Wir fassen gleichsam auf diesem einen Klange Posto und orientiren uns von da aus unter allen übrigen sich darüber und darunter (im Sinne der $^+$ und $^\circ$ Beziehungen) gruppirenden Klängen. Dass man sich bei der Auffassung eines Klanges als Hauptklang zunächst eben so gut irren kann wie bei der Auffassung eines Tones als Hauptton, sofern sich später

9. Wenn wir einen Klang als Hauptklang eines Harmoniegefüges fassen sollen, so muss er uns vor allen Dingen erst gebracht werden, er muss als Hauptklang aufgestellt werden. Dieses aufstellen eines Klanges als Hauptklang, dieses hinstellen, setzen mit Absicht und Bedeutung, wollen wir These nennen. Die einfachste Art der These ist das einmalige oder mehrmalige erklingenlassen des Akkordes, der Tonika sein soll; so die breite Darlegung des °c-Akkordes in der Sonata appassionata von Beethoven. Wenn ein Klang in dieser Weise dauernd uns zu Gehör gebracht wird, so bildet er zunächst den alleinigen Inhalt unserer Vorstellung; wir sind in keiner Weise veranlasst, ihn als Partialklang irgend eines andern zu fassen, wir haben, so lange nicht ein anderer Klang zur Vergleichung anregt, nur die einfache Klangvorstellung, wie wir bei Angabe eines Tones oder bei Oktavwiederholungen desselben Tones zunächst nur die einfache Tonvorstellung hatten. Aber wie das auftreten eines andern Tones den Klangbegriff, so regt das auftreten eines andern Klanges sofort den Tonalitätsbegriff an; es handelt sich darum, die beiden Klänge gegen einander zu verstehen, ihr Verhältniss zu einander zu bestimmen.

10. Zunächst werden wir immer den ersten Klang als Hauptklang fassen und den zweiten nach seiner Dur- oder Mollverwandtschaft auf ihn beziehen; besonders wird dies immer dann der Fall sein, wenn der zweite Klang homonomer*) Partialklang des ersten

---

ein anderer als Hauptklang herausstellt, sowie dass die Bedeutung als Hauptklang auch von einem Klange auf einen andern übergehen kann (Modulation), ist von vornherein anzunehmen und wird sich im weiteren Verlauf unserer Untersuchungen erklärt finden. Zunächst werden wir immer den zuerst gebrachten Klang als Hauptklang auffassen und so lange festhalten, als wir keinen Grund haben, einen andern als Hauptklang anzusehen. Es ist das ein gewisses Trägheitsgesetz, oder eine Oekonomie des Vorstellens, die wir immer wieder finden.

*) Homonom (ὁμόνομος): nach gleichem Princip aufgebaut, d. h. Dur,

ist. Folgt einem c^+ ein g^+, so fassen wir g^+ als 3. Partialklang, als Quintklang von c^+ auf; dieser Quintklang widerspricht der Bedeutung des c^+ als Hauptklang sowenig als g, der Quintton von c, der Bedeutung des c als Hauptton widerspricht. Aber geradeso wie die Rückkehr vom Partialtone zum Haupttone, der doch einmal der Einigungspunkt der Beziehungen der Akkordtöne ist, als befriedigend empfunden wird, sofern sie eine Betonung des eigentlichen Schwerpunkts ist, so erscheint auch die Rückkehr vom Partialklange zum Hauptklange befriedigend, als Schluss. Die Folge $c^+ — g^+ — c^+$ ist daher weiter nichts als eine These des c^+ als Hauptklang und zwar eine zweiklängige These. In gleicher Weise bedeutet das fortschreiten von einem Mollklange zu seinem °Quintklange und die folgende Rückkehr zum Ausgangsklange eine einfache These, ein aufstellen eines °Klanges als °Tonika, z. B. °e — °a — °e, wo °e als Tonika festgesetzt wird.

11. Eine andere Gestalt der einfachen These durch zwei Klänge ist die, dass der seinsollenden Tonika zunächst der homologe*)

---

wenn der andere Klang Dur, Moll, wenn der andere Klang Moll ist. Das Gegentheil ist antinom, wenn der eine Klang Dur, der andere Moll ist (A. v. Oettingen l. c.).

*) Homolog (ὁμόλογος) oder antilog (ἀντίλογος) nennen wir eigentlich nicht Klänge, sondern Intervalle und zwar Intervalle in Beziehung auf einen Klang. Ein Intervall ist dann homolog, wenn es vom Haupttone eines Durakkordes ein steigendes (also dem Princip des Durgeschlechtes, das ein aufsteigen vom Haupttone nach der Obertonseite ist, entsprechendes, homologes), vom Haupttone eines Mollakkordes aber ein fallendes (also dem Princip des Mollgeschlechtes, das ein hinabsteigen vom Haupttone nach der Untertonseite ist, entsprechendes) ist. Antilog ist natürlich das Gegentheil, vom Durakkorde aus ein fallendes, vom Mollakkorde ein steigendes Intervall. Die hierbei einzig in Betracht zu ziehenden Intervalle sind die Grundintervalle Quint (Duodecime) und Terz (Septdecime) oder durch Kombination dieser gebildete; so werden wir Doppelquintschritte der Harmonie finden, welche das Intervall des 9. Obertons zum Haupttone bezeichnen (3. Oberton des 3. Obertons, $^+$Quint der $^+$Quint) resp. das des 9. Untertons (°Quint der °Quint), ferner Leittonschritte, das Intervall 15 : 16 bedeutend, d. h. das, welches die Terz der

homonome Terzklang folgt und von diesem zur Tonika zurückgegangen wird. Die Folge $c^+ - e^+ - c^+$ oder $^oe - ^oc - ^oe$ hat ganz denselben Sinn wie $c^+ - g^+ - c^+$ oder $^oe - ^oa - ^oe$; dass sie uns weniger geläufig ist, „kühner“, energischer erscheint (besonders in Moll ist sie uns ziemlich ungewohnt), ist theilweise Schuld der Gewöhnung an die Quintschritte der Harmonie, in Folge der Herrschaft des alten Tonartbegriffes, welcher an die Tonleiter gebunden war; theilweise hat diese Auffassung aber auch ihre bleibende Berechtigung, weil die Terz als 5. Partialton dem递Haupttone viel ferner steht, weniger nah verwandt ist als die Quint (3. Partialton).

12. Wenn bei diesen ersten Arten zweiklängiger Thesen die Vorstellung noch durchaus durch das akustische Verhältniss bestimmt erschien, sofern sie den Totalklang als Hauptklang nahm und den Partialklang als Nebenklang, als bezogenen, so macht sich dagegen eine direkte Einwirkung des Willens, des vorstellenden Subjekts auf die Vorstellung geltend, wenn wir einen Klang auch solchen Klängen gegenüber als Hauptklang (Tonika) festhalten, deren Partialklang er ist. Wenn nämlich einem $^+$Klange der $^+$Klang der ^{o}Quint seines递Haupttones folgt, oder einem ^{o}Klange

Quint zum Haupttone resp. dessen Oktave bildet. Das Intervall der großen Sexte (denn diese und nicht die kleine Terz tritt in der Obertonreihe resp. Untertonreihe zuerst auf, nämlich als 3 : 5 resp. $^1/_3 : ^1/_5$) wird kurz als Sexte bezeichnet; die Sextenschritte sind, wie wir sehen werden, mittelbar verständlich. Unter Tritonschritten oder übermäßigen Quartschritten verstehen wir das Fortschreiten von einem Klange zum Klange der Terz seiner 2. Quinte, z. B. von c^+ nach fis^+ (c — d — fis). Die Terminologie erscheint vielleicht zunächst ein wenig komplicirt, wenn jeder dieser Harmonieschritte noch als homolog oder antilog, und homonom und antinom charakterisirt werden muss; dafür wird aber damit ein gewaltiger Ballast der bisherigen Terminologie beseitigt, welche mit ihrem Uebergang nach dem weichen oder harten Dreiklang der so und so vielten großen oder kleinen Stufe der Tonart doch sehr oft in die Lage kam, sich nicht deutlich ausdrücken zu können, während unsere neue Terminologie immer klar und deckend und zugleich immer die Verwandtschaftsbeziehung der Klänge an den Tag legend ist.

der °Klang der +Quinte seines Hauptones, so wäre zunächst zu vermuthen, daß wir dann sofort den zweiten Klang als Hauptklang fassen würden und den ersten als Nebenklang, da derselbe homonomer Partialklang des zweiten ist. Dies ist jedoch durchaus nicht nothwendig, vielmehr wird in den meisten Fällen (wenn nicht metrische Gründe dagegen sprechen) der erste Klang dennoch als Hauptklang festgehalten werden und der zweite nur als in einem gewissen Widerspruche gegen ihn befindlich gefasst werden. Es ist dies so zu erklären, daß wir wenn irgend möglich die einmal angenommene Auffassung eines Klanges als Hauptklang festzuhalten suchen (aus Bequemlichkeit oder Oekonomie); es erscheint dann der homonome Klang der antilogen Quinte als im gegentheiligen Sinne mit dem Hauptklang verwandt, der f-Durakkord mit dem c-Durakkorde im Mollsinne, der °h-Akkord mit dem °e-Akkorde im Dursinne. Gerade wegen dieses Widerspruches gegen das waltende Klangprincip (das Durprincip, wo ein Durakkord, das Mollprincip, wo ein Mollakkord Tonika ist) nennen wir solche Klänge resp. Harmonieschritte antiloge. Der Rückgang vom antilogen homonomen Quintklange (homonomen Klange der antilogen Quinte § 11. Anm.) zur Tonika erscheint als aufgeben des Widerspruches und hat insofern auch eine Schlussbedeutung: $c^+ - f^+ - c^+$; $°e - °h - °e$*).

13. Wie der antiloge Quintklang kann auch der antiloge Terzklang der Tonika gegenübertreten; der Widerspruch ist ein ähnlicher nur noch schrofferer (in Moll kommt Mangel an Gewöhnung hinzu) und das aufgeben des Widerspruches wirkt als Schluss: $c^+ - as^+ - c^+$; $°e - °gis - °e$.

14. Die zweiklängige These durch die homonomen Sextenklänge der homologen sowohl wie antilogen Seite sind nicht unverständlich und — wenigstens in Dur — auch nicht ungewöhnlich (Schubert

*) Man scheue nicht zurück vor dem fehlenden Leittone; $°e - °h - °e$ ist eben eine plagale Kadenz. $°e - e^+ - °e$ werden wir sogleich finden und würdigen lernen (§ 15).

und Liszt); doch ist eigentlich die Sexte ein mittelbar verständliches Intervall und erscheint daher der Sextenschritt der Harmonie, wie wir sehen werden, lieber in dreiklängigen Thesen, wo der dritte das Sexteninterval zum Dur- oder Mollklange ergänzende Klang Tonika ist. Die vier möglichen Fälle sind: $c^+ - a^+ - c^+$; $c^+ - es^+ - c^+$. $^\circ e - {}^\circ g - {}^\circ e$; $^\circ e - {}^\circ cis - {}^\circ e$ (Moll wieder ungewohnter).

15. Eine weitere sehr beliebte Art der zweiklängigen These ist die mit dem antinomen Wechselklange der Tonika, d. h. dem antinomen Klange desselben Hauptones: $c^+ - {}^\circ c - c^+$; $^\circ e - e^+ - {}^\circ e$, wie er sich in dem modernen Moll, das eigentlich ein Mischgeschlecht ist, vorfindet. Der antinome Wechselklang stellt zwar nicht die Bedeutung des Haupttones aber doch die des Hauptklanges in Frage; doch ist das bleiben desselben Haupttones ein Bindemittel, das den Harmonieschritt zum vorzüglichsten, leichtverständlichsten und zufolge der Antinomität der Klänge zugleich reizvollsten macht. Denn es ist eine bekannte Thatsache, dass sich unser Geist mit besonderem Genuss in Formen ergeht, die recht verschiedene Elemente zu innerer Einheit verketten.

16. Zu diesen einfachsten und direkt verständlichen Gestaltungen kommen noch einige wenige zweiklängige Thesen mittelst antinomer Klänge, die zum Theil allerdings nur sehr vorsichtig zu gebrauchen sind. Leichtverständlich aber matt ist die These mit dem Quintwechselklange, d. h. dem Klange der das Quintintervall mit der Tonika gemein hat, aber in antinomem Sinne: in $^\circ g$ ist die Quinte c : g $^\circ$Quinte von g, in c^+ ist sie $^+$Quinte von c. In $c^+ - {}^\circ g - c^+$ wird das es leicht für dis genommen werden und in $^\circ g - c^+ - {}^\circ g$ das e für fes, wodurch die mittleren Klänge Dissonanzbedeutung erhielten, indem dis als Wechselnote zwischen e — e und fes als Wechselnote zwischen es — es auftritt. Bedeutend wirksamer ist die These mit dem Terzwechselklange (in welchem das Terzintervall seine Bedeutung wechselt): $c^+ - {}^\circ e - c^+$;

$^{o}e — c^{+} — ^{o}e$. Auch die These durch Sextenwechsel (wo die Sexte ihre Bedeutung aus 3 : 5 in $^{1}/_{3} : ^{1}/_{5}$ wechselt) ist vortrefflich: $c^{+} — ^{o}h — c^{+}$; $^{o}e — f^{+} — ^{o}e$. Doch spielt hier ein gut Stück melodische Auffassung herein, indem bei diesen Schritten der Leittonschritt von Hauptton zu Hauptton die Hauptrolle spielt. Aus diesem Grunde sind auch Thesen mit den homonomen Leitklängen verständlich: $c^{+} — h^{+} — c^{+}$; $c^{+} — des^{+} — c^{+}$; $^{o}e — ^{o}f — ^{o}e$; $^{o}e — ^{o}dis — ^{o}e$ (Moll etwas ungewohnt); es scheint dass zunächst die Leittonschritte der einzelnen Stimmen ins Gehör fallen und der Harmonieschritt erst in zweiter Linie verstanden wird. Der Leittonschritt, der in der modernen Musik eine so bedeutende Rolle spielt, weil seine häufige Anwendung mittelbar Ursache der Chromatik wird, ist auf einen retrograden*) (zum Hauptklang zurück geschehenden) homologen homonomen Quintschritt zu beziehen, er ist Einkehr des sekundären Partialtones ($15 = 3.\ 5$) in den Hauptton ($16 = 1.\ 2^{4}$): c (g) h, e (h) dis, g (d) fis etc.

Mit viel mehr Vorsicht hat man sich der Thesen mit dem homologen antinomen Sextenklange, antilogen antinomen Quintklange, antilogen antinomen Terzklange und antilogen antinomen Sextenklange zu bedienen. Am eingänglichsten ist noch die erste dieser Thesen, da dieselbe in der Wirkung der These durch den antilogen homonomen Quintklang nahe kommt: $c^{+} — ^{o}a — c^{+}$; $^{o}e — g^{+} — ^{o}e$ (selten aber recht wirkungsvoll). Die andern sind: $c^{+} — ^{o}f — c^{+}$; $^{o}e — h^{+} — ^{o}e$; $c^{+} — ^{o}as — c^{+}$; $^{o}e — gis^{+} — ^{o}e$; $c^{+} — ^{o}es — c^{+}$; $^{o}e — cis^{+} — ^{o}e$. Diese Harmonieschritte fordern sämmtlich vermittelnde Beziehungen und ziehen daher am liebsten einen mittleren, beiden näherstehenden Klang nach sich, wodurch Bildungen entstehen, die wir als zweiseitige Thesen kennen lernen werden; als selbständige Sätzchen dürften obige Thesen nur am Ende eines Ton-

*) Retrograd ist eine Bezeichnung, die natürlich nur bei ausgesprochener Tonalität Anwendung finden kann.

stücks mit Glück zu verwenden sein, wenn die Tonika genügend als solche festgesetzt und bekannt ist. Sie zu Anfang als erste These hinzustellen, ist mehr ein musikalischer Scherz, der gelegentlich gut ausfallen kann, aber selten bleiben muss. Dies gilt auch schon für die Thesen durch homonome Sextenklänge.

17. Sehen wir von solchen äußersten Wagnissen ab, so haben wir als Resultat der Aufstellungen dieses Kapitels folgende zweiklängige Sätzchen, die unbedenklich als einfache Thesen gelten können:

A. Thesen durch homologe homonome Klänge.

1. $c^+ — g^+ — c^+ =$ $^+$Tonika und $^+$Oberdominante (homologer homonomer Quintklang).
2. $^oe — ^oa — ^oe =$ ^{o}Tonika und ^{o}Unterdominante (homologer homonomer Quintklang).
3. $c^+ — e^+ — c^+ =$ $^+$Tonika und homol. homon. Terzklang.
4. $^oe — ^oc — ^oe =$ ^{o}Tonika und " " "
[5. $c^+ — a^+ — c^+ =$ $^+$Tonika und homol. homon. Sextenklang.
6. $^oe — ^og — ^oe =$ ^{o}Tonika und " " "]

B. Thesen durch antiloge homonome Klänge.

7. $c^+ — f^+ — c^+ =$ $^+$Tonika und $^+$Unterdominante (antilog. homon. Quintklang).
8. $^oe — ^oh — ^oe =$ ^{o}Tonika und ^{o}Oberdominante (antilog. homonomer Quintklang).
9. $c^+ — as^+ — c^+ =$ $^+$Tonika und antil. homon. Terzklang.
10. $^oe — ^ogis — ^oe =$ ^{o}Tonika " " " "
[11. $c^+ — es^+ — c^+ =$ $^+$Tonika und antil. homon. Sextenklang.
12. $^oe — ^ocis — ^oe =$ ^{o}Tonika " " " "]

C. Thesen durch antinome Klänge.

13. $c^+ — ^oc — c^+ =$ $^+$Tonika und ^{o}Unterdominante (antinomer Wechsel).
14. $^oe — e^+ — ^oe =$ ^{o}Tonika und $^+$Oberdominante (antinomer Wechsel).

15. $c^+ - {}^og - c^+ = {}^+$Tonika und Quintwechselklang (homol. antin. Quintklang).

16. ${}^oe - a^+ - {}^oe = {}^o$Tonika und Quintwechselklang (homol. antin. Quintklang).

17. $c^+ - {}^oe - c^+ = {}^+$Tonika und Terzwechselklang (homolog. antin. Terzklang).

18. ${}^oe - c^+ - {}^oe = {}^o$Tonika und Terzwechselklang (homolog. antin. Terzklang).

19. $c^+ - {}^oh - c^+ = {}^+$Tonika und Sextenwechselklang (homolog. antin. Sextenklang).

20. ${}^oe - f^+ - {}^oe = {}^o$Tonika und Sextenwechselklang (homolog. antin. Sextenklang).

Diese drei Gruppen haben jede für sich einen eigenartigen Charakter, der in der Art der Verwandtschaft der zusammentretenden Klänge begründet ist; wir wollen hier keine ästhetischen Räsonnements anstellen über den strengen oder milden, weichlichen oder harten Effekt dieser oder jener Folge. Wenn sich auch nicht leugnen lässt, daß selbst in dieser Richtung gewisse Fakta in unserer Empfindung existiren, die sich vielleicht definiren ließen, so gehört das doch nicht hierher. Unsere Aufgabe im vorliegenden ist nicht die Untersuchung der Wirkungen der Musik auf unser Gemüth (Seelenzustände, Affekte), mögen diese durch besondere Bewegungsart (Rhythmus, Tempo) oder durch schroffe Harmoniewechsel und eigenartige melodische Wendungen hervorgebracht werden; höchstens werden darüber einige beiläufige Bemerkungen gemacht werden. Wir haben es vielmehr nur mit der Begründung der rein formalen Principien zu thun, nach welchen ein Musikstück nach der Seite seines harmonischen Gehaltes verständlich, übersichtlich geordnet, klar oder aber unklar, zerfahren, willkürlich erscheint. Man könnte daraus schließen, dass unsere Resultate nur für die Anhänger der Richtung 2c. eines Hanslick Interesse hätten, welche das Formale in der Musik betont; dem ist

aber nicht so, da der Verlauf unserer Untersuchungen auch für die kühnsten Wagnisse eines Wagner, Liszt Erklärungen beibringt.

Wollte man durchaus Analogien, so könnte man die obigen einfachen Thesen etwa der sprachlichen Satzbildungsform des einfachen Urtheils vergleichen. Das Subjekt würde die Tonika sein und das Prädikat die Bestätigung durch den Quint-, Terz- ꝛc. Klang. Um uns aber nicht auf den schlüpfrigen Boden einer analogisirenden Terminologie zu begeben, halten wir uns lieber an die wohlverständlichen und sehr gut unterscheidenden musikalischen Bezeichnungen, nennen Bildungen der genannten Art „einfache Thesen", genauer „einseitige zweiklängige Thesen" und unterscheiden nicht Subjekt und Prädikat, sondern T o n i k a (d. h. den durch These aufgestellten, den t h e t i s c h e n K l a n g) und b e z o g e n e K l ä n g e. Weitere Unterscheidungen giebt die Terminologie, indem sie eine These durch den homologen homonomen Quintklang, oder den antilogen homonomen Terzklang ꝛc. statuirt. Beziehungen auf andere Gebiete unserer Geistesthätigkeit sind unnöthig und unnütz. Sowenig man sich von der Gesichtsvorstellung Baum oder Haus einen richtigen Begriff verschaffen kann, wenn man nie einen Baum oder ein Haus gesehen hat oder wenigstens Theile desselben oder ähnliche Dinge, sowenig kann man sich von der Gehörsvorstellung des Durdreiklangs einen Begriff machen, wenn man keinen gehört hat. Und um gar jemandem eine Beschreibung zu machen von dem psychischen Vorgange beim anhören der homologen homonomen Quintschritte oder der These durch antinomen Wechsel — das ist total unmöglich. Man muss diese Klangfolgen sammt und sonders mit eigenen Ohren prüfen oder wenn man soweit durch musikalische Erziehung vorbereitet ist, Ton- und Klangvorstellungen selbstthätig erzeugen zu können, durchdenken; dann wird man selbst die U n t e r s c h i e d e begreifen, d i e p h y s i k a l i s c h v o n d e r v e r s c h i e d e n e n a k u s t i s c h e n V e r w a n d t s c h a f t a b h ä n g e n u n d p s y c h o l o g i s c h d u r c h i h r e n v e r s c h i e d e n e n W e r t h f ü r d i e O e k o n o m i e u n s e r e s V o r s t e l l e n s b e d i n g t s i n d. Denk-

gesetze können nicht anders als durch gewissenhafte Selbstbeobachtung während des denkens abgeleitet werden; dies gilt von dem Denken in Bildern und Schematen nicht nur, sondern auch von dem in Tönen.

II.

Einseitige These durch drei Klänge.

18. Wie der homologe homonome Quint- und Terzklang jeder einzeln der Bedeutung der Tonika nicht widersprechen und zurückleitend zu ihr einen vortrefflichen Schluss machen, so kann nun auch eine dreiklängige These durch Gegenüberstellung des homol. homon. Quintklanges **und** des homologen homonomen Terzklanges gegen die Tonika gebildet werden, welche einer innern Einheit nicht entbehrt, vielmehr noch viel deutlicher als die These durch zwei Klänge die Tonika erkennen lässt.

Die beste Form dieser homologen These ist die, dass der aufgestellten Tonika zuerst der Terzklang und dann der Quintklang folgt, welcher wieder zur Tonika zurückleitet:

1) $c^{+} — e^{+} — g^{+} — c^{+}$.

2) $^{o}e — ^{o}c — ^{o}a — ^{o}e$.

Der Sextenschritt ($e^{+} — g^{+}$ resp. $^{o}c — ^{o}a$) erscheint dann schon als retrograder (§ 16. Anm.) und der letzte Quintschritt ($g^{+} — c^{+}$ resp. $^{o}a — ^{o}e$) ist dies selbstverständlich. Diese Art der These ist etwas breit, aber sehr energisch, wuchtig und von leichter Verständlichkeit.

Bei weitem nicht von so schlagender Wirkung ist die Folge: Tonika — Quintklang — Terzklang — Tonika, weil darin der Sextenschritt nicht retrograd ist, die Umkehr zur Tonika also erst zuletzt erfolgt. Doch wird auch in dieser Folge die Bedeutung der Tonika immer ersichtlich bleiben:

3) $c^+ — g^+ — e^+ — c^+$.
4) $^\circ e — {}^\circ a — {}^\circ c — {}^\circ e$.

Vortrefflich ist der Effekt der Thesen durch den Quint- und Terzklang, wenn zwischen beide die Tonika nochmals eingeschoben wird, sodass wir eigentlich eine Verkettung der Formen 1 und 3 resp. 2 und 4 der zweiklängigen Thesen des § 17 erhalten:

5) $c^+ — e^+ — c^+ — g^+ — c^+$.
6) $^\circ e — {}^\circ c — {}^\circ e — {}^\circ a — {}^\circ e$.
7) $c^+ — g^+ — c^+ — e^+ — c^+$.
8) $^\circ e — {}^\circ a — {}^\circ e — {}^\circ c — {}^\circ e$.

19. Eine ganz andere Art von Thesen entsteht, wenn als erster Klang nicht die Tonika selbst auftritt, sondern entweder der Quint- oder der Terzklang, und die Festsetzung der Tonika als solcher durch retrograde Schritte erfolgt. Diese Form, die wir mittelbare These nennen wollen, im Gegensatz zur direkten, welche mit der Tonika beginnt, ist selbst für zweiklängige Thesen möglich, wenn diese auch dann als solche nur mit Hülfe metrischer oder rhythmischer Betonung verstanden werden können, wenn man nicht schon das Stück kennt und mit Hülfe der Erinnerung gleich den richtigen Klang als Tonika erfasst. Es würden dies besonders die Formen:

a):	1) $g^+ — c^+$.	b):	1) $^\circ a — {}^\circ e$.
	2) $e^+ — c^+$.		2) $^\circ c — {}^\circ e$.
	3) $f^+ — c^+$.		3) $^\circ h — {}^\circ e$.
	4) $as^+ — c^+$.		4) $^\circ gis — {}^\circ e$.
	5) $^\circ c — c^+$.		5) $e^+ — {}^\circ e$.
	6) $^\circ e — c^+$.		6) $c^+ — {}^\circ e$.
	7) $^\circ h — c^+$.		7) $f^+ — {}^\circ e$.
	[8) $^\circ g — c^+$.		8) $a^+ — {}^\circ e$.]

sein können. Doch liegt wie gesagt in dieser Folge selbst durchaus nichts bestimmendes für unsere Auffassung; entweder das Metrum oder die Fortsetzung muss sie erklären oder wir müssen die Tonika

(aus den Vorzeichen oder weil wir das Stück schon gehört) schon kennen. Anders ist es bei den dreiklängigen Thesen, welche die Tonika durch retrograde Schritte aufstellen. Folgt dem Terzklang der Quintklang und diesem die Tonika, so ist letztere so bestimmt wie nur möglich als solche uns vorgestellt. Da die Haupttöne der drei Klänge **einem** Klange angehören und zwar dem der Tonika, so hat natürlich der Klang den Vorrang, von welchem die andern Partialklänge sind. Da der Sextenschritt der Harmonie eigentlich nur durch Beziehung auf einen dritten Klang verständlich ist, dessen Hauptton die Haupttöne der beiden Klänge zum Dreiklange ergänzt und zwar als Hauptton, so erregt die Folge: Terzklang — Quintklang sogar schon allein die Erwartung des Hauptklanges. Derartige haben nicht wie die zweiklängigen Thesen die Bedeutung eines Urtheils, einer Aussage, sondern vielmehr die eines Schlusses, einer Folgerung. Die Tonika wird nicht hingestellt und andere Klänge auf sie bezogen, sondern es werden drei Klänge nach einander gebracht, von denen der eine mit Rücksicht auf die Verwandtschaft als Hauptklang sich ergiebt, gefolgert wird.

Solche mittelbare Thesen sind zunächst die homologen:

1) $e^+ — g^+ — c^+$.

2) $g^+ — e^+ — c^+$.

3) $^oc — {}^oa — {}^oe$.

4) $^oa — {}^oc — {}^oe$.

Den Vorzug haben 1) und 3), weil sie nur retrograde Schritte enthalten, einen retrograden*) (homol. homon.) Sextenschritt ($e^+—g^+$ resp. $^oc — {}^oa$) und einen retrograden (homol. homon.) Quintschritt. Doch sind auch 2) und 4) wohl verständlich, obgleich der Sextenschritt vorwärts geschieht.

*) Retrograd in dem Sinne, als wäre die Tonika schon aufgestellt gewesen und man kehrte zu ihr zurück.

Ferner gehören hierher die antilogen:

5) $as^+ — f^+ — c^+$.
6) $f^+ — as^+ — c^+$.
7) $^0gis — ^0h — ^0e$.
8) $^0h — ^0gis — ^0e$.

Bei diesen macht sich jedoch die Gegensätzlichkeit des Klangprincipes, nach welchem die Haupttöne zur Klangeinheit verbunden werden, empfindlich bemerkbar. Da die Klänge bei 5) und 6) Durklänge sind, die Folge der Haupttöne aber einen Mollklang ergiebt, in welchem c Hauptton ist (as — f — c = ^{0}c), so macht sich doch die Neigung bemerklich, das Quintintervall im Dursinne zu verstehen, d. h. f^+ gegenüber c^+ als Hauptklang aufzufassen. Dann erscheinen aber as^+ als antiloger Sextenklang von f^+, und c^+ als homologer Quintklang, d. h. die These wäre eine zweiseitige, wie wir sie im nächsten Kapitel kennen lernen. In erhöhtem Maße macht sich diese Auffassungsweise bei 7) und 8), den Mollbeispielen, geltend, welche wir nach unserer bisherigen Erziehungsweise, welche das Mollgeschlecht sehr vernachlässigt, kaum als mittelbare Thesen des Schlussklanges zu verstehen im Stande sind. Dagegen würden wir ein $^0gis — ^0e — ^0h$ ganz vortrefflich finden als mittelbar zweiseitige These der Tonika ^{0}h. Darüber im nächsten Kapitel.

20. Eine andere Gestalt der mittelbaren These durch drei Klänge wäre die, dass die sein sollende Tonika zwar nicht zu Anfang aufgestellt wird, aber zwischen Quint- und Terzklang einmal gezeigt, sodass wir Verbindungen der Formen a): 1) und 2) resp. b) 1) und 2) des § 19 erhalten, mit dem Unterschiede, dass durch die Verbindung der zwei Formen die Willkürlichkeit der Auffassung, das Bedürfniss erklärender Folge oder zu Hülfe kommender Gedächtnissvorstellungen wegfällt. Die möglichen Fälle sind:

a) homologe Thesen:

1) $e^+ — c^+ — g^+ — c^+$.

2) $g^+ — c^+ — e^+ — c^+$.

3) $^oc — {}^oe — {}^oa — {}^oe$.

4) $^oa — {}^oe — {}^oc — {}^oe$.

b) antiloge Thesen:

5) $as^+ — c^+ — f^+ — c^+$.

6) $f^+ — c^+ — as^+ — c^+$.

7) $^ogis — {}^oe — {}^oh — {}^oe$.

8) $^oh — {}^oe — {}^ogis — {}^oe$.

In sämmtlichen 4 Beispielen bei b), besonders denen in Moll (7—8), macht sich wieder die Neigung zur Auffassung im Sinne zweiseitiger Thesen des Quintklanges geltend aus den § 19 erklärten Gründen; doch nicht eben mit zwingender Kraft. Für die Mollbeispiele kommt wieder die bisherige unvollkommene Ausbildung des reinen Mollsatzes erschwerend hinzu.

21. Eine sehr beliebte Gestalt der mittelbaren dreiklängigen These ist die mit einem sogenannten Halbschluss endende, d. h. wo nicht die Tonika am Schluss des metrischen Sätzchens erscheint, sondern der Quint- oder Terzklang; dabei wird aber dennoch die Tonika als solche verstanden und die These erhält das Ethos einer Frage, welche Antwort, oder eines Vordersatzes, der einen Nachsatz verlangt. Solche Thesen nennen wir offene Thesen, zur Unterscheidung von den geschlossenen, welche mit der Tonika enden:

1) $e^+ — c^+ — g^+$.

2) $g^+ — c^+ — e^+$.

3) $^oc — {}^oe — {}^oa$.

4) $^oa — {}^oe — {}^oc$.

NB. 5) $as^+ — c^+ — f^+$.

6) $f^+ — c^+ — as^+$.

NB. 7) $^ogis — {}^oe — {}^oh$.

8) $^oh — {}^oe — {}^ogis$.

Bei 5) bis 8) kommen wieder die § 19 und 20 angeregten Bedenken zur Geltung, besonders werden 5) und 7) gern als mittelbare zweiseitige geschlossene Thesen verstanden werden, sodass der Schlussakkord als Tonika erscheint.

Von der Verknüpfung solcher Sätzchen mit Halbschlussbedeutung mit anderen, welche die angeregte Tonika wirklich als solche hinstellen oder wieder andere Folgerungen anregen, kann hier noch nicht die Rede sein; es sind das die komplicirteren Konstructionen der musikalischen Syntaxis, denen wir das 5. Kapitel gewidmet haben.

22. Als Ersatz für den Ausfall an mittelbaren Thesen, welche das eingreifen einer abweichenden Auffassung veranlasste (§ 19—21), finden wir einige andere, welche durch das eingreifen einer abweichenden Auffassung umgekehrt den Sinn einseitiger dreiklängiger Thesen erhalten. Wenn nämlich die Haupttöne der drei Klänge einen Durklang umschreiben und vom Terzklange auf den Primklang und von diesem auf den Quintklang gegangen wird, so kann dieser als Hauptklang (Tonika) erscheinen, wenn er an metrisch hervorragender Stelle erscheint oder wenn die Folge ihn als solchen hinstellt und wir eventualiter das Stück schon einmal gehört haben; das Gleiche gilt, wenn die Haupttöne einen Mollklang vorschreiben und vom Terzklange auf den Primklang und von diesem zum Quintklange gegangen wird. Die Fälle sind:

1) $a^{+} — f^{+} — c^{+}$.
2) $es^{+} — g^{+} — c^{+}$.
3) $^{o}g — ^{o}h — ^{o}e$.
4) $^{o}cis — ^{o}a — ^{o}e$.

Denn in strengem Sinne sind diese Thesen eine Art Halbschlüsse, indem sie auf dem Quint-, statt auf dem Primklange enden (§ 21); indem aber eine Auffassung im Sinne einer zweiseitigen These (nächstes Kapitel) mit eingreift, erscheinen sie wirklich auf dem Hauptklange endigend.

Noch besser ist vielleicht die Erklärung, dass die Akkordfolge

$a^+ - f^+ - c^+$ ähnlich der Tonika c^+ gegenüber verstanden werden muss, wie die Tonfolge a — f — c, wo c^+ Tonika ist. Das Festhalten der Tonalität des c^+ macht f^+ zum antilogen Klange und $f^+ - c^+$ erscheint als retrograder Schritt (Aufgeben des Widerspruches). Ebenso wird man $a^+ - f^+ - c^+$ im Ganzen als einen Rückgang ansehen können, indem a^+ nicht auf c^+, sondern auf f^+ bezogen wird (die Sexte ist ja nur mittelbar verständlich, die 3 : 5 muss auf 1 resp. $^1/_3 : {}^1/_5$ auf $^1/_1$ bezogen werden); das Gleiche würde auch für $^0g - {}^0h - {}^0e$ gelten und wir müssen gestehen, dass es uns am Mollbeispiel noch deutlicher wird als am Durbeispiel, dass der Rückgang von der homologen Sexte über die antiloge Quint kein Umweg ist, sondern eine naturgemäße Vermittelung. Auch die Folgen $es^+ - g^+ - c^+$ und $^0cis - {}^0a - {}^0e$ sind so zu erklären, nur wird umgekehrt vom antilogen Sextenklange über den homologen Quintklang gegangen, wobei durch den schließenden Dominantschritt (retrograden homologen homonomen Quintschritt: $g^+ - c^+$, $^0a - {}^0e$) die Wirkung eine zwingendere ist. Solche Thesen sind also durchaus retrograd, sie setzen eigentlich eine schon ausgeprägte Tonalität voraus und wenn sie zu Beginn eines Tonstückes auftreten, so ist das oft eine scherzende Neckerei, uns über die herrschende Tonalität zunächst im Unklaren zu lassen.

23. Homologe dreiklängige Thesen mit Zuziehung antinomer Klänge sind durchaus verständlich, wenn die Klänge nächste Verwandte der Tonika sind. Solche Fälle sind:

1) $c^+ - {}^0e - g^+ - c^+$, direkt und geschlossen.
2) $^0e - g^+ - c^+$, mittelbar und geschlossen.
3) $^0e - c^+ - g^+$, mittelbar und offen.
4) $g^+ - {}^0e - c^+$, mittelbar und geschlossen.
5) $c^+ - {}^0e - g^+$, direkt und offen,

wo ^0e die antinome Erscheinung des homologen Terzklanges (der Terzwechselklang) von c^+ ist; in Moll:

6) $^{o}e — c^{+} — ^{o}a — ^{o}e$, dir. u. geschl.

7) $c^{+} — ^{o}a — ^{o}e$, mittelb. u. geschl.

8) $c^{+} — ^{o}e — ^{o}a$, mittelb. u. off.

9) $^{o}a — c^{+} — ^{o}e$, mittelb. u. geschl.

10) $^{o}e — c^{+} — ^{o}a$, dir. u. off.

Auch die antinome Erscheinung des homologen Quintklangs (der Quintwechselklang) giebt eine verständliche These mit dem homologen homonomen Quintklange:

11) $c^{+} — ^{o}g — g^{+} — c^{+}$, dir. u. geschl.

12) $^{o}g — g^{+} — c^{+}$, mittelb. u. geschl.

in Moll: 13) $^{o}e — a^{+} — ^{o}a — ^{o}e$, dir. u. geschl.

14) $a^{+} — ^{o}a — ^{o}e$, mittelb. u. geschl.

wobei die Thesen 12) und 14) vorsichtige Behandlung fordern, da man unbekannt mit dem Stücke statt c^{+} leicht ^{o}g und statt ^{o}e vielmehr a^{+} als Tonika erwarten würde, da man für letztere Klänge einmal eingenommen ist durch ihr erstes auftreten. Unsere Vorstellung muss dann einen schnellen Wechsel der Auffassung durchmachen, die Folge wird zum Trugschluss (sehr beliebt bei Mozart, auch bei Schubert häufig). Eine andere Art solcher Trugschlüsse wäre:

15) $^{o}g — ^{o}e — c^{+}$, mittelb. u. geschl.

16) $a^{+} — c^{+} — ^{o}e$, " " "

wo sowohl der Quint- als der Terzklang antinom sind. Leichter verständlich sind jedoch die direkten geschlossenen Thesen mit diesen Klängen:

17) $c^{+} — ^{o}g — ^{o}e — c^{+}$.

18) $^{o}e — a^{+} — c^{+} — ^{o}e$.

Der Quintwechsel als letzter Schritt will sich wenig wirksam erweisen, die Akkorde sind einander durch die Gemeinsamkeit des Quintintervalls zu ähnlich:

[19) $c^{+} — ^{o}e — ^{o}g — c^{+}$.

20) $^{o}e — c^{+} — a^{+} — ^{o}e$.]

Eine sehr gute These ist die mit Zuziehung des homologen antinomen Tritonklanges, von welchem aus bequem über die Dominante durch Sextenwechsel geschlossen wird:

21) c^{+} — ^{0}fis — g^{+} — c^{+}.

22) ^{0}e — b^{+} — ^{0}a — ^{0}e.

Für Moll wird sogar statt der ^{0}Dominante ^{0}a die $^{+}$Dominante (der antinome Wechselklang der Tonika) eintreten können, wodurch die zweiseitige These ^{0}e — b^{+} — e^{+} — ^{0}e entsteht. Bei Beethoven Sonate op. 22 im Rondo finde ich Takt 67—68 die These: ^{0}f — ces^{+} — ^{0}b — f^{+} — ^{0}f, d. h. zwischen ^{0}Unterdominante und Tonika ist noch der antinome Wechselklang eingeschoben. Aehnlich Sonate op. 57 I. Satz Takt 41—43 die mittelbare These: as^{+} — ^{0}as — $heses^{+}$ — $^{0}\underset{I}{es}$ — es^{+7} — ^{0}es (entsprechend a^{+} — ^{0}a — b^{+} — $^{0}\underset{I}{e}$ — e^{+} — ^{0}e).

24. Bei aller Brauchbarkeit und vortrefflichen Wirkung vieler der gefundenen möglichen Thesen behalten doch diejenigen immer den Vorzug, welche durch einen retrograden homologen homononomen Quintschritt (den wir zur Kürzung Dominantschritt nennen wollen) zur Tonika zurückkehren. Wir sahen schon oben, dass wir einen fallenden homonomen Quintschritt in Dur auch als antilogen auffassen können, indem wir den ersten Klang als Tonika fassen; ebenso ist es mit dem steigenden in Moll. Doch wird die Auffassung dieser Schritte als retrograder homologer durch das akustische Verhältniss unterstützt, sofern der erste Klang Partialklang des zweiten ist. In den meisten Fällen wird das Metrum, resp. die Rhythmik für die eine oder andere Auffassung bestimmend werden; gerade der Dominantschritt erfreut sich hervorragender Beliebtheit, sowohl in Dur als in Moll, während andere steigende homonome Schritte in Moll und fallende in Dur vielmehr sich der Auffassung als antiloge fügen. Die vorzügliche Wirkung der Dominantschritte geht soweit, dass wir sogar zwei und noch mehr nach

einander hinnehmen. Gern tritt der Dominantschritt mit Septime (natürl. Septime, d. h. für den Durakkord kleine Oberseptime, für den Mollakkord kleine Unterseptime des Haupttones) des ersten Klanges (der Dominante) auf, seine Schlusskraft wird dadurch noch zwingender. Wenn auch die aus dem zusammentreten von Ober- und Unterdominante resultirenden Dissonanzen eigentlich zweiseitige sind (Hauptmann's Dissonanzen des verwendeten Systems, z. B. h D ‖ F a), so lassen wir doch diese Anschauungsweise für die Dominantseptimenakkorde nicht zu, sofern wir sie als natürliche Septimenakkorde ansehen und ihre eigenartige milde Dissonanz auf ihre annähernde Uebereinstimmung mit 4 : 5 : 6 : 7 resp. $^1/_7 : {}^1/_6 : {}^1/_5 : {}^1/_4$ beziehen. Die Fortschreitung der Septime in die Terz der Tonika ist (die Septime als wirkliche natürliche Septime angenommen) ein noch kleineres Intervall als der Leittonschritt, nämlich 21 : 20 statt 16 : 15; doch wird immer eine Identifikation beider Verhältnisse zu statuiren sein, man wird f in g : h : d : f für die Unterquint von c ansehen und so verstehen, sodass es jederzeit beim Uebergang nach f^+ oder ^{o}a ohne Veränderung gebunden werden kann. Trotzdem aber wird man auch von dem Zusammenklange g : h : d : f einen einheitlichen Eindruck gewinnen, der auf die Auffassung des f als natürliche Septime von g zu beziehen ist. Diese enharmonische Identifikation ist eine positive Thatsache in unserm Musikhören, die von allergröster Bedeutung ist und die allein unser Zwölfhalbtonsystem zum ausreichenden Gebiet aller möglichen Akkordverbindungen macht. Die Identifikation der Septime mit der 2. Quint der entgegengesetzten Seite, die Identifikation der Terz mit der 4. Quint derselben Seite (oder umgekehrt), die Identifikation der 2. Oberterz mit der 1. Unterterz, resp. der 2. Unterterz mit der ersten Oberterz, sind keine nothgedrungenen Zugeständnisse der Theorie an die Praxis, weil es unmöglich wäre, diese Intervalle durch absolut reine Intonation von einander zu unterscheiden, sondern wir gewinnen durch diese Identifikation eine

solche überwältigende Fülle sonst unmöglicher und unerträglicher, weil unverständlicher harmonischen oder melodischen Wendungen, dass wir bei einem etwaigen Tausch nur verlieren könnten. Helmholtz' Unterscheidungen der Quint- und Terztöne (im Anschluss an Hauptmann, ja Rameau und Tartini, wenn wir wollen Zarlino) ist darum nicht etwa überflüssig, und die Bestrebungen unserer musikalischen Socialdemokraten (Vincent, J. Sachs, A. Hahn), welche dahin gehen, auch die letzten Unterschiede in der Notenschrift für die in der Auffassung zu identificirenden Töne der $^+$ und ^{o} Seite (♯ und ♭ Seite) zu verbannen, verkennen ganz und gar, dass eine Fülle psychischer Effekte gerade aus dieser Identifikation d. h. der geschehenden nicht der geschehenen quillt. Denn die Grundskala existirt nicht nur auf dem Papier, sondern auch in unserer Auffassung, zwar nicht so, dass wir gerade c-Dur oder a-Moll (^{o}e), d. h. die Klänge ohne Vorzeichnungen als Mittelpunkt des Harmoniegefüges empfänden, sondern so, dass wir eine Tonika (die meinetwegen fis$^+$ sein kann) als festen Punkt erfassen und von da nach der $^+$ oder ^{o} Seite hinüber- und herübergehen; es liegt dann etwas ganz eigenartiges darin, wenn wir von dem Klange der $^+$Terz zu dem der ^{o}Terz umspringen, denn das thun wir und gehen nicht etwa in derselben Richtung unverrückt weiter: der enharmonischen Verwechselung auf dem Papier entspricht ein ähnlicher Vorgang in unserer Vorstellung, das ist eben die geschehende enharmonische Identifikation. Für den Musiker, der die Partitur vor sich hat, ist aber die verschiedene Notenschrift sogar von allerhöchster Bedeutung; h-Dur sieht ganz anders aus als ces-Dur und zwar darum, weil h-Dur auf der $^+$Seite, ces-Dur auf der ^{o}Seite der Grundskala gelegen ist — ces-Dur hat eine Art Mollcharakter trotz aller Durharmonien und so hat cis-Moll etwas dem Dur verwandteres, etwas scharf angespanntes, grell beleuchtetes, während des-Moll zweifellos sehr moll klingt, wie h-Dur sehr dur. Das sind bekannte Dinge, über die man gar nicht zu reden brauchte, wenn uns die „chromatische

Bewegung", wie's die Herren nennen, nicht diese Unterschiede nehmen wollte.

25. Durch zweimalige Anwendung des Dominantschrittes erhalten wir die Thesen:

1) $c^+ — d^+ — g^+ — c^+$, dir. u. geschl.
2) $^oe — ^od — ^oa — ^oe$, dir. u. geschl.
3) $d^+ — g^+ — c^+$, mittelb. u. geschl.
4) $^od — ^oa — ^oe$, mittelb. u. geschl.

Dieselben sind aber wirksamer mit Septimen:

1) $c^+ — d^{+7} — g^{+7} — c^+$.
2) $^oe — {}_7{}^od — {}_7{}^oa — ^oe$.
3) $d^{+7} — g^{+7} — c^+$.
4) ${}_7{}^od — {}_7{}^oa — ^oe$.

Die auf die hervorragende Bedeutung des Leittonintervalls zurückzuführende Schlusskraft der Leittonschritte erwähnten wir schon einmal (§ 16). Der Leittonschritt, wo er als solcher, d. h. leitend gefasst wird, ist ein retrograder Schritt und ähnelt in seiner Wirkung dem Dominantschritte, auf welchen er als Melodieschritt zu beziehen ist. Folgende Thesen mit dem homol. antinomen Leitklange (Sextenwechselklange) sind gut verständlich:

5) $c^+ — d^+ — ^oh — c^+$, dir. u. geschl.
6) $d^+ — ^oh — c^+$, mittelb. u. geschl.
7) $^oe — ^od — f^+ — ^oe$, dir. u. geschl. } (Moll ungewohnt).
8) $^od — f^+ — ^oe$, mittelb. u. geschl. }

Vollkommener aber sind die Thesen, welche dem Leitklange die Dominante folgen lassen:

9) $c^+ — ^oh — g^{+(7)} — c^+$, dir. u. geschl.
10) $^oh — g^+ — c^+$, mittelb. u. geschl.
11) $^oe — f^+ — ({}_7)^oa — ^oe$, dir. u. geschl.
12) $f^+ — ^oa — ^oe$, mittelb. u. geschl.

Hier haben wir einen retrograden Terzschritt (homol. antin.)

und einen retrograden Quintschritt (Dominantschritt); die Wirkung ist daher eine sehr vollkommene, durchaus ungezwungene. Statt des homologen antinomen kann aber auch der homologe homonome Leitklang eingeführt werden, so dass folgende Thesen entstehen:

13) $c^+ — h^+ — g^+ — c^+$, dir. u. geschl.

14) $h^+ — g^{+(7)} — c^+$, mittelb. u. geschl.

15) $^oe — ^of — ^oa — ^oe$, dir. u. geschl. } zunächst ungewohnt.

16) $^of — {}_{(7)}{}^oa — ^oe$, mittelb. u. geschl. } zunächst ungewohnt.

Will man diesen Thesen den letzten Rest von Schroffheit nehmen, so fügt man zwischen Tonika und homonomen Leitklang den antinomen ein:

17) $c^+ — ^oh — h^+ — g^+ — c^+$, dir. u. geschl.

18) $^oe — f^+ — ^of — ^oa — ^oe$, dir. u. geschl.

Auf der antilogen Seite lassen sich wenig ähnliche Thesen bilden; der retrograde antiloge homonome Quintschritt hat nicht die Schlusskraft des Dominantschrittes, er ist eine Aufgabe des Widerspruches (Plagalschluss), nicht ein einkehren des abgeleiteten in den Urquell. Eine zweimalige Anwendung des Schrittes ist daher kaum als solche verständlich. In $b^+ — f^+ — c^+$ wird man nur, wenn man das Stück kennt, c^+ als Tonika verstehen, wenn nicht metrische Gründe durchaus dafür sprechen und die Folge c^+ als Tonika festsetzt. Ebenso ist es mit den Thesen, welche den antilogen homonomen Leitklang oder den antilogen antinomen Quintklang einführen. Weit eher sind diese Thesen direkt und geschlossen als mittelbar und geschlossen verständlich:

19) $(c^+) — b^+ — f^+ — c^+$.

20) $(c^+) — des^+ — f^+ — c^+$.

21) $(c^+) — ^of — f^+ — c^+$.

22) $(^oe) — ^ofis — ^oh — ^oe$.

23) $(^oe) — ^odis — ^oh — ^oe$.

24) $(^oe) — h^+ — ^oh — ^oe$.

Auf der antilogen Seite dürfen wir überhaupt nur wenige Thesen mit antinomen Klängen erwarten, da alle antilogen antinomen

Klänge divergirend sind und darum einander sehr fern stehen, während alle homologen antinomen Klänge konvergiren und daher Ligaturen (gemeinschaftliche Töne) wo nicht gar Intervallenwechsel (Quint-, Terz- und Sextenwechsel) aufweisen. —

Bei manchen der zuletzt entwickelten Thesen macht sich das unzureichende der Einseitigkeit, der Beschränkung auf Klänge der + oder °Seite der Tonika recht fühlbar. Es gehört sehr viel guter Wille, Voreingenommenheit, Kenntniss des Stückes oder nachträgliche Umdeutung dazu, sie in dem geforderten Sinne zu verstehen. Nur die dreiklängigen Thesen durch homonome Klänge, deren Haupttöne dem Hauptklange angehören, stellen die Tonika mit überzeugender Bestimmtheit auf. Im übrigen macht sich immer das Bestreben geltend, einen Klang als Tonika aufzufassen, der in der Mitte steht, mit dem die übrigen Klänge des Satzes theils homolog, theils antilog verwandt sind. Die vorzügliche Wirkung solcher Thesen, sowie ihre Vielgestaltigkeit wird das nächste Kapitel darthun.

III.

Zweiseitige These.

26. Wenn wir schon die These eine folgernde nennen konnten, welche nach dem Quint- und Terzklange derselben Seite die Tonika brachte, so müssen wir diejenigen Thesen, welche eine Tonika als Mittelpunkt, Angel eines Systemes von Verwandten im Dur- und Mollsinne bringen, erst recht eigentlich folgernde nennen.

Es ist nämlich eine Thatsache, dass Folgen einander ferner verwandter Klänge einen mittleren, beiden näher verwandten Klang in der Erwartung anregen, was wohl seinen Grund darin haben mag, dass dieser Klang die (transscendente) Vermittelung für die Vergleichung der beiden Klangvorstellungen bildet; dieser Umstand wird mit Glück benutzt, um

eine Tonika festzusetzen. Wird daher die festzusetzende Tonika direkt gebracht und es folgen weiterhin die homonomen Klänge der homologen und antilogen Quint, so erwarten wir nun mit Bestimmtheit den Wiedereintritt der Tonika mit abschließender Bedeutung. Und zwar ist, da wir die Widerspruchsbedeutung der antilogen Klänge und die Schlussbedeutung retrograder homologer Schritte kennen, diejenige Gestalt die beste, welche der Tonika zuerst den antilogen Quintklang gegenüberstellt und dann vom homologen Quintklange zu ihr zurückführt. Diese Form ist bekannt unter dem Namen der

vollständigen Kadenz.

Die beiden reinen Gestalten derselben für's Dur- und Mollgeschlecht sind:

$$\left.\begin{array}{l} 1)\ c^+ - f^+ - g^+ - c^+ \\ 2)\ {}^\circ e - {}^\circ h - {}^\circ a - {}^\circ e \end{array}\right\} \text{dir. u. geschl.}$$

Zwischen die beiden Quintklänge wird häufig die Tonika nochmals eingeschoben in einer haltlosen nicht schlussfähigen Gestalt, nämlich die $^+$Tonika nach unserer Terminologie in der Quintlage (d. h. mit der Quinte als Basston z. B. $\underset{V}{c^+} = \left\{\begin{smallmatrix} e \\ c \\ g \end{smallmatrix}\right)$ die $^\circ$Tonika in der Primlage (d. h. mit dem Hauptton als Basston z. B. $\underset{I}{{}^\circ e} = \left\{\begin{smallmatrix} a \\ e \end{smallmatrix}\right.$; der für Schlüsse geeignete Basston für den Mollakkord ist nicht der Hauptton, sondern der $^\circ$Quintton). Erscheint die Tonika nicht in dieser, sondern die $^+$Tonika in Prim-, die $^\circ$Tonika in Quintlage, dann ist der Effekt der These allerdings auch ein vortrefflicher, dieselbe ist dann aber eigentlich nur eine Verbindung zweier einseitigen Thesen (§ 17). Die eigenthümliche Bedeutung der zweiseitigen These besteht aber gerade darin, dass sie einander ferner stehende Akkorde einander folgen lässt, ohne darum unverständlich zu werden, da die Tonika, welche wir in Gedanken festhalten oder die nachher der Schritt erklärt, denselben in zwei Theile theilt. Außer den beschriebenen Formen mit eingeschobener Tonika:

3) $c^+ — f^+ — \underset{(V)}{c^+} — g^+ — c^+$ } dir. u. geschl.
4) $^oe — {^oh} — \underset{(I)}{^oe} — {^oa} — {^oe}$ } dir. u. geschl.

ist nun vor allen die Variante möglich, dass zuerst der homologe und danach der antiloge Quintklang auftritt. Die Wirkung ist gut, aber nicht so glatt und schön wie die von 1) und 2). Man höre:

5) $c^+ — g^+ — f^+ — c^+$ } dir. u. geschl.
6) $^oe — {^oa} — {^oh} — {^oe}$ } dir. u. geschl.

Mit eingeschalteter Tonika ist der Effekt besser:

7) $c^+ — g^+ — c^+ — f^+ — c^+$ } dir. u. geschl.
8) $^oe — {^oa} — {^oe} — {^oh} — {^oe}$ } dir. u. geschl.

wir haben dann aber wieder zwei verkettete einfache Thesen.

27. Nun kann aber die zweiseitige These auch mit anderen Klängen als den homonomen Quintklängen gemacht werden; ihre Bedeutung bleibt dabei dieselbe, nämlich dass die antilogen Klänge einen Gegensatz (Antithese) bilden und die homologen den Schluss (Synthese) vollziehen. Solche weitere mögliche Bildungen sind:

a) mit Einführung der homonomen Terzklänge:

1) $c^+ — as^+ — (c^+) — e^+ — c^+$
2) $^oe — {^ogis} — ({^oe}) — {^oc} — {^oe}$
3) $c^+ — as^+ — (c^+) — g^{+}(^7) — c^+$
4) $c^+ — f^+ — (c^+) — e^+ — c^+$
5) $^oe — {^ogis} — ({^oe}) — ({_7}){^oa} — {^oe}$
6) $^oe — {^oh} — ({^oe}) — {^oc} — {^oe}$

} direkt und geschlossen.

b) mit Einführung der homonomen Sextenklänge.
(sämmtlich direkt und geschlossen)

7) $c^+ — es^+ — (c^+) — a^+ — c^+$.
8) $c^+ — a^+ — (c^+) — es^+ — c^+$.
9) $c^+ — es^+ — g^+ — c^+$*) } vergl. § 22.
10) $c^+ — a^+ — f^+ — c^+$ } vergl. § 22.

*) Vgl. Schubert Sonate a moll Op. 42 Rondo Takt 176—190: $e^+ — \underset{V}{g^+} — e^+ — h^{+7} — e^+$.

11) $^\circ e$ — $^\circ cis$ — $^\circ e$ — $^\circ g$ — $^\circ e$ } Nur mit Einschaltung der $^\circ$To-
12) $^\circ e$ — $^\circ g$ — $^\circ e$ — $^\circ cis$ — $^\circ e$ } nika für unsere Zeit verständlich.
13) $^\circ e$ — $^\circ cis$ — $^\circ a$ — $^\circ e$ } vergl. § 22.
14) $^\circ e$ — $^\circ g$ — $^\circ h$ — $^\circ e$ }
15) c^+ — a^+ — g^+ — c^+.
16) $^\circ e$ — $^\circ g$ — $^\circ a$ — $^\circ e$.

Nr. 9—10 und 13—14 fanden wir schon § 22, wohin sie nur uneigentlich gehören; wir besprachen sie aber dort mit, weil sie unter die dreiklängigen Thesen gehören, bei denen die Klanghaupttöne einem Klange angehören, freilich nicht dem der Tonika. Umgekehrt sind 15—16 eigentlich einseitige Thesen, die sowohl dem Quintklang als dem Sextenklang homolog sind; da indessen der homologe Sextenklang durch die Beziehung auf den antilogen Quintklang gegen die Tonika verständlich ist, so hat auch der homologe Sextenklang ein antiloges Moment. Auch die Thesen mit dem antilogen Sextenklange und dem antilogen Quintklange gehören hierher, weil die antiloge Sexte auf die homologe Quint zu beziehen ist. Sie sind nicht unverständlich:

17) c^+ — es^+ — f^+ — c^+.
18) $^\circ e$ — $^\circ cis$ — $^\circ h$ — $^\circ e$.

Auch einige Combinationen von Terz- und Sextenklängen sind gut:

19) c^+ — as^+ — c^+ — a^+ — c^+ }
20) c^+ — es^+ — c^+ — e^+ — c^+ }
21) c^+ — a^+ — c^+ — as^+ — c^+ }
22) c^+ — e^+ — c^+ — es^+ — c^+ } Eigentlich Verkettung
23) $^\circ e$ — $^\circ gis$ — $^\circ e$ — $^\circ g$ — $^\circ e$ } zweier einfacher Thesen.
24) $^\circ e$ — $^\circ cis$ — $^\circ e$ — $^\circ c$ — $^\circ e$ }
25) $^\circ e$ — $^\circ g$ — $^\circ e$ — $^\circ gis$ — $^\circ e$ }
26) $^\circ e$ — $^\circ c$ — $^\circ e$ — $^\circ cis$ — $^\circ e$ }

Wenn diese Klänge einander nicht zu schnell folgen, oder wenn die Tonika schon festgesetzt ist, so sind alle diese Thesen gut und wirkungsvoll; ist die Tonika schon festgesetzt, so kann sogar eine schnelle Folge von sehr überraschender und durchaus nicht unverständlicher Wirkung sein.

28. Eine große Anzahl vorzüglicher neuer Thesen ergiebt die Einführung des antinomen Wechsels für Dur als antithetischen, für Moll als synthetischen Klanges; bekanntlich ist unser gemeinhin so genanntes Moll ein System, das als Hauptklänge eine °Tonika, °Unterdominante und ⁺Oberdominante benutzt, und das von Moritz Hauptmann so genannte Molldur ein System mit ⁺Tonika, °Unterdominante und ⁺Oberdominante. Für unsern Standpunkt haben diese Unterscheidungen keinen principiellen Werth, denn wir binden den Begriff der Tonart weder an eine Tonleiter noch an einen Komplex von wenig Klängen. An Stelle des alten Tonartbegriffs setzen wir den neuen der Tonalität, d. h. Ausprägung eines Klanges als Angelpunkt der Harmonik; dieser Klang kann ein Dur- oder ein Mollakkord sein, und danach haben wir entweder eine ⁺ oder °Tonalität, wir können sagen eine Dur- oder Molltonart. Wir lassen aber nicht allein in Moll die Verwendung der °Oberdominante neben der der ⁺Oberdominante zu, wie die bisherige Theorie that, sondern wir kennen überhaupt keine Beschränkung der Harmonik, sofern sie nur einheitlich verständlich ist und nicht zusammenhanglos herumvagirt. Das Aufgeben des alten Tonartbegriffs ist eine absolute Nothwendigkeit geworden mit der Erkenntniſs der Bedeutung der Terzklänge; denn sonst müſsten wir für Systeme, die in c-Dur e^+ oder as^+ einführen, besondere Namen erfinden. Das harmonische Princip hat sich eben langsam aber mit unwiderstehlicher Gewalt zur Geltung gebracht und heute, wo wir wissen, daſs das Verständniß einer Melodie auf der Auffassung im Sinne der Klangvertretung beruht, ist es ein Unding, sich noch auf Anschauungen zu steifen, die einer Zeit entstammen, welche Harmonie nur erst noch

als ein zufälliges Produkt mehrfacher Melodie kannte, d. h. die gerade den gegentheiligen Standpunkt einnahm.

Aus der Einführung des antinomen Wechselklanges der Tonika resultiren u. a. folgende direkte und geschlossene Thesen:

1) $c^+ - {^o}c - g^+ - c^+$.

2) ${^o}e - e^+ - {^o}a - {^o}e$.

3) $c^+ - g^+ - {^o}c - c^+$.

4) ${^o}e - {^o}a - e^+ - {^o}e$.

5) $c^+ - {^o}c - e^+ - c^+$.
antil. antin. Terzschritt.

6) ${^o}e - e^+ - {^o}c - {^o}e$.
antil. antin. Terzschritt.

7) $c^+ - e^+ - {^o}c - c^+$.

8) ${^o}e - {^o}c - e^+ - {^o}e$ (Schubert: Aufenthalt, „starrender Fels" fff: ${^o}h - {^o}g - h^{+7} - {^o}h$).

9) $c^+ - {^o}e - {^o}c - c^+$.

10) ${^o}e - c^+ - e^+ - {^o}e$.

11) $c^+ - {^o}h - {^o}c - c^+$.

12) ${^o}e - f^+ - e^+ - {^o}e$.

13) $c^+ - a^+ - {^o}c - c^+$.
antil. antin. Sextenschritt.

14) ${^o}e - {^o}g - e^+ - {^o}e$.
antil. antin. Sextenschritt.

15) $c^+ - {^o}a - {^o}c - c^+$.

16) ${^o}e - g^+ - e^+ - {^o}e$.

17) $c^+ - f^+ - {^o}c - c^+$.

18) ${^o}e - {^o}h - e^+ - {^o}e$.

19) $c^+ - {^o}f - {^o}c - c^+$
20) ${^o}e - h^+ - e^+ - {^o}e$
21) $c^+ - b^+ - {^o}c - c^+$
22) ${^o}e - {^o}fis - e^+ - {^o}e$

} eigentlich einseitig, doch sind die beiden Klänge von der antil. Seite d. Tonika.

(beide letzte gut, obgleich der Schritt ^{o}fis — e^{+} resp. b^{+} — ^{o}c, ein Pseudodoppelquintschritt, einen Trugschluss nach ^{o}e statt a^{+} resp. c^{+} statt ^{o}g macht; unter Pseudodoppelquintschritt verstehen wir den Schritt vom ^{o}Klange der homologen Sexte nach dem $^{+}$Klange der homologen Quinte oder umgekehrt, wobei in Dur der ^{o}Klang der homologen Sexte denselben Effekt hat wie der $^{+}$Klang der antilogen Quint, und in Moll der $^{+}$Klang der homologen Sexte denselben wie der ^{o}Klang der antilogen Quint, d. h. ^{o}a — g^{+} in c-Dur wirkt wie f^{+} — g^{+}, und g^{+} — ^{o}a im ^{o}e-System wirkt wie ^{o}h — ^{o}a. Theilweise also darum, weil der Schritt in der Wirkung dem homonomen Doppelquintschritt ähnelt, theilweise darum, weil das Intervall der Haupttöne dem des Doppelquintschritts nahe kommt — der kleinere Ganzton 9 : 10 statt des größeren 8 : 9 — nennen wir den Schritt Pseudo-Doppelquintschritt).

23) c^{+} — as^{+} — ^{o}c — c^{+} }
24) ^{o}e — ^{o}gis — e^{+} — ^{o}e } beide einseitig.

Hier werden wir reichlich entschädigt für den früher oft bemerkten Ausfall an Beispielen des Mollsatzes; denn von obigen Beispielen sind meist die Mollbeispiele direkt eingänglich, während die Durbeispiele theilweise widerharig erscheinen. Das erklärt sich dadurch, dass das gemeinübliche Moll nicht in reinem Mollsinne gedacht ist, sondern statt der ^{o}Oberdominante meist die $^{+}$Oberdominante, d. h. den antinomen Wechsel benutzt. Ich möchte aber die Aufmerksamkeit unserer Komponisten gerade auf die Beispiele hinwenden, welche bisher ungeläufig sind, weil die bisherige Theorie nicht auf sie hinwies und der Zufall nicht darauf führte, so vor allem die Terzschritte von Moll zu Moll, welche höchstens ein paar Mal in Schubert'schen Liedern vorkommen, und überhaupt die reinen Mollkonstruktionen. Viele Akkordfolgen, welche man bisher gern mit Zuziehung einer Ligatur (mittelst Dissonanzverkettung, indem z. B. der zweite Klang mit seiner natürlichen Septime oder mit seinem antilogen antinomen Quintklange als verminderter Septimen-

akkord auftritt) einführte, können nun nach gewonnener Einsicht in die Intervallbedeutung des Harmonieschrittes ohne Bemäntelung geschrieben werden, so der antiloge antinome Terz-, Doppelquint- und Leittonschritt = °c — e+, °c — d+, °c — h+ ꝛc.

29. Noch einige wenige brauchbare Bildungen ergeben sich durch Einführung des antilogen homonomen Leitklanges, sowie des antilogen antinomen Terz-, Sexten- und Doppelquintklanges:

Auch mittelbar ohne beginnende Tonika.

1) c+ — des+ — g+ — c+.
Tritonschritt.

2) c+ — °as — g+ — c+ (Schluss meiner Novellette op. 18. 1; ferner Walzer op. 25 E-Dursatz).
antil. antin. Leittonschritt.

3) c+ — °es — g+ — c+.
antil. antin. Terzschritt.

4) c+ — °b — g+ — c+.
antil. antin. Sextenschritt.

Damit sind wir aber auch an der Grenze für die Kühnheit der Bildung dreiklängiger Thesen angelangt. Die obigen Durbeispielen entsprechenden Mollbeispiele sind wir nicht mehr zu fassen im Stande:

[a) °e — °dis — °a — °e.
b) °e — gis+ — °a — °e.
c) °e — cis+ — °a — °e.
d) °e — fis+ — °a — °e.]

In Hinblick auf die Reichhaltigkeit der Ergebnisse unserer bisherigen Untersuchungen verschmerzen wir auch diesen Ausfall, wenn es auch immerhin zu empfehlen ist, durch häufiges Ueben die Auffassung von Mollkonstruktionen so auszubilden, dass wir selbst diese kühnsten Bildungen verstehen.

30. Eine Fülle neuer Bildungen erhalten wir, wenn wir mehr als drei Klänge für die These zulassen; die der Tonika fernstehendsten Klänge (§ 29) können dann ohne jeden Zwang eingeführt

werden, wenn eine Vermittelung durch näherstehende geschieht. So kann der antiloge homonome Leitklang durch den antilogen homonomen Terz- oder Quintklang erreicht werden:

1) $c^+ — f^+ — des^+ — g^+ — c^+$.

2) $c^+ — as^+ — des^+ — g^+ — c^+$.

3) $^oe — {}^oh — {}^odis — {}^oa — {}^oe$.

4) $^oe — {}^ogis — {}^odis — {}^oa — {}^oe$.

Der homologe homonome Tritonschritt ist uns in Dur seit Beethoven ohne jede verdeckende Ligatur durch Dissonanz durchaus geläufig, in Moll dagegen vermögen wir ihn nur nach langer Uebung aufzufassen; er kann hier aber vortrefflich durch einen homologen antinomen Leittonschritt ersetzt werden:

5) $^oe — {}^oh — {}^odis — e^+ — {}^oe$.
6) $^oe — {}^ogis — {}^odis — e^+ — {}^oe$. (einseitig)

Dem entsprechend kann auch in Dur der antinome Wechselklang der Tonika statt des homologen Quintklangs eintreten:

7) $c^+ — f^+ — des^+ — {}^oc — c^+$.
8) $c^+ — as^+ — des^+ — {}^oc — c^+$. (einseitig)

Der antiloge antinome Terzklang wird am besten durch den antilogen homonomen Terzklang erreicht:

9) $c^+ — as^+ — {}^oas — g^+ — c^+$.

10) $^oe — {}^ogis — gis^+ — e^+ — {}^oe$.

Der Sprung vom antilogen antinomen Terzklange zum homologen Quintklange ($^oas — g^+$) kann auf verschiedene Weise vermieden werden (durch Einschaltung des antinomen Wechselklanges ^oc oder des antilogen homonomen Leitklanges des^+ oder nochmalige Einschaltung von as^+, auch durch Setzung von ^oc an Stelle von g^+ ꝛc.).

Zum antilogen antinomen Sextenklange führt der antiloge homonome Sextenklang:

11) $c^+ — es^+ — {}^oes — g^+ — c^+$.

12) $^oe — {}^ocis — cis^+ — e^+ — {}^oe$.

Zum antilogen antinomen Doppelquintklange endlich führt der antiloge homonome Doppelquintklang:

13) c^+ — b^+ — $^o b$ — g^+ — c^+.

14) $^o e$ — $^o fis$ — fis^+ — e^+ — $^o e$.

Wie die Hingänge zu den entfernten Verwandten können immer auch die Rückgänge erleichtert werden; der Sprung zur $^+$ Oberdominante der Durtonart resp. der ^{o} Unterdominante oder dem antinomen Wechselklange der Molltonart wird zwar meist verstanden werden und durch den Dominantschritt resp. retrograden antinomen Wechsel einen vortrefflichen Schluss machen, doch darf man allerdings von Schritten wie dem homol. homon. Tritonschritt oder gar dem antil. antinomen Terz-, Sexten- und Doppelquintschritt keinen zu häufigen Gebrauch machen, wenn man nicht in Gesuchtheit und Manirirtheit verfallen will. Hier folgen noch einige Thesen, welche solche Schritte vermeiden:

15) c^+ — as^+ — des^+ — f^+ — g^+ — c^+.

16) $^o e$ — $^o gis$ — $^o dis$ — $^o h$ — $^o a$ — $^o e$.

17) c^+ — as^+ — $^o as$ — des^+ — f^+ — g^+ — c^+.

18) $^o e$ — $^o gis$ — gis^+ — $^o dis$ — $^o h$ — $^o a$ — $^o e$.

19) c^+ — es^+ — $^o es$ — $^o g$ — g^+ — c^+.

20) $^o e$ — $^o cis$ — cis^+ — a^+ — e^+ — $^o e$.

u. s. w.

31. Hin- und Rückgänge sind in allen diesen Thesen verständlich, die Synthese zur Tonika ist durchaus wirksam; wenn wir aber den Effekt genauer prüfen, so bemerken wir, dass die These keine einfache mehr ist, sondern dass sie meist in zwei wohlunterscheidbare Hälften zerfällt. In der ersten Hälfte ist die Tonalität durchaus nicht ausgeprägt, wenigstens nicht die Tonalität des Klanges, zu welchem schließlich die Synthese erfolgt. Vielmehr erscheint ein antiloger Klang darin mit einer Art Tonikabedeutung, insofern er von zwei Seiten umschrieben wird, oder antiloge homonome Quint- oder Terzschritte zu ihm als retrograde verstanden werden. So er-

scheint z. B. in No. 15 des vorigen Paragrafen die Folge c^+ — as^+ — des^+ entweder als zu des^+ schließend, des^+ durch einseitige mittelbare These aufstellend wie h^+ — g^+ — c^+ in No. 14 des § 25, oder wenn as^+ an metrisch hervorragender Stelle erscheint, als dieses umschreibend, als unvollständige, Vordersatz bildende, offene These des as^+ als Tonika. Die eigentliche Feststellung des c^+ als Tonika erfolgt dann erst durch f^+ — g^+ — c^+. Wir sehen hier schon, wie die Erweiterung der zweiseitigen These, der vollständigen Kadenz den Keim vielgestaltiger Entwickelungen bilden kann. Denn das abirren der Auffassung zu as^+ statt c^+ als Tonika ist nicht fehlerhaft oder verderblich, sondern muß so sein, ist ganz normal. Wir wissen ja schon, daſs die antilogen Klänge eine Antithese gegen die Tonika bilden; die Bedeutung dieser Antithese besteht ja gerade darin, daſs sie der These widerspricht, daſs sie den Schwerpunkt von der eigentlichen Tonika auf einen antilogen Klang verrücken will. Solange nun eine Tonika überhaupt noch nicht feststeht, ist dieses Betonen der antilogen Seite der Verwandten der zukünftigen Tonika nichts anderes als wenn eine Tonika in einfacher dreiklängiger ein- oder zweiseitiger These nicht direkt sondern mittelbar aufgestellt wird, wie wir dies § 19 sahen. Die mittelbare zweiseitige These haben wir allerdings nicht speciell aufgeführt; da jedoch die Bedeutung der zweiseitigen These darin besteht, daſs die Folge entfernter verwandter Klänge einen mittleren Klang erwarten macht, so braucht nur in allen Beispielen dieses Kapitels die beginnende Tonika weggelassen zu werden und wir erhalten die Analoga zu der Beispielen den einseitigen mittelbaren Thesen des § 19. Wie nun bei mittelbaren Thesen die Auffassung mehrmals umspringen muſs, indem sie zunächst den ersten Klang als Hauptklang nimmt, später vielleicht einen zweiten und endlich einen dritten (vgl. § 6), so geht es nun auch bei diesen erweiterten Gestaltungen, und wenn ich in dem oben erwähnten 15. Beispiel des § 30 zunächst as^+ oder des^+ als Tonika auffasse, später

aber as^+ als antilogen Terzklang von c^+ kennen lerne, so ist das ein ganz ähnlicher Vorgang, wie wenn ich in der Folge $f^+ - g^+ - c^+$ zuerst f^+ als Hauptklang nehme und erst aus der Vergleichung mit g^+ auf c^+ hingewiesen werde.

32. Während die Antithese oft vielfach erweitert wird, ist die Synthese fast immer kurz. Und natürlich; denn sie erfolgt durch einen retrograden Schritt, höchstens durch zwei oder drei retrograde Schritte wie $h^+ - g^+ - c^+$ oder $d^+ - g^+ - c^+$ oder $h^+ - {}^oh - g^+ - c^+$ ꝛc. Wollte man noch mehr retrograde Schritte häufen, so würde das Verständniss sehr erschwert werden, die zwingende Schlusskraft würde verloren gehen, man würde nicht wissen, welcher Schritt denn nun eigentlich der schließende sein soll und schließlich noch einen erwarten, wenn keiner mehr kommt.

Damit soll aber nicht gesagt sein, dass es nicht gelegentlich gelingen könnte mit Hülfe metrischer und rhythmischer Gliederung die Tonalität auch durch noch mehr retrograde Schritte erkennbar zu erhalten. Doch ist der Quintencirkel (die fortgesetzte Folge retrograder homol. homon. Quintschritte, also Dominantschritte bis zur Rückkehr zum Ausgangsklange — mittels enharmonischer Verwechselung) ein wenig respektables Kunstmittel, es fehlt ihm innerer Halt, er ist eine Kette von aneinandergehängten Gliedern ohne Schloss.

Die Synthese ist also keiner großen Erweiterungen fähig, wohl aber einer mehrfachen, vielgestaltigen Wiederholung. Nach einer erweiterten Antithese wird sogar in den wenigsten Fällen eine einfache Synthese durch einen Dominantschritt einen genügenden Schluss geben, vielmehr werden mehrfache Synthesen folgen, sei's durch Wiederholung des Dominantschrittes, sei's durch retrograden homol. homon. Terzschritt oder Terzwechsel, ja Quintwechsel, Sextenwechsel, antinomen Wechsel oder durch retrograde antiloge Schritte. So haben meist alle größer angelegten Musikstücke sehr ausgeführte Schlüsse. Eine ganz einfache Synthese durch Dominantschritt kann aber nach einem Satze mit reicher Harmonik und sehr stark aus-

geprägter, gesteigerter Antithese ganz herrliche Effekte hervorbringen; solche Einfachheit der Lösung des Konfliktes hat etwas wunderbar packendes, oft geradezu rührendes. Das nächste Kapitel wird uns mit den einfachsten Bildungen der Art bekannt machen, welche durch Ausdehnung der einzelnen Kadenzmomente These, Antithese und Synthese zu ganzen Kadenzen entstehen. Es sind das die größeren harmonischen Konstruktionen, welche etwa den hypothetischen Urtheilen, den Folgerungen, Schlüssen, Deduktionen, Beweisen der Logik entsprechen. Die Analogien sind natürlich nicht deckend, aber die Aehnlichkeit der Vorgänge in unserem Vorstellungsgebiet ist wohl einleuchtend, und es wird schon jetzt niemand mehr an der Berechtigung und Möglichkeit einer musikalischen Syntaxis zweifeln.

IV.

Thesenverkettung.

33. Die einfache These, wie wir sie im I. und II. Kapitel abgehandelt haben, kann natürlich nicht den gesammten Inhalt eines Tonstückes bilden und auch die bloße Aneinanderreihung vieler solcher einfachen Thesen kann kein übersichtlich geordnetes, einheitliches Ganze ergeben. Die vollständige Kadenz, wie wir sie Kap. III antrafen, lehrte uns schon die Bedeutung der These besser verstehen als erstes setzen, hinstellen, das erst noch der Bestätigung, Befestigung bedarf und Widerspruch findet und gelegentlich negirt wird. Das Princip der Antithese machte sich mit wachsender Gewalt geltend und die Synthese, als Beilegung des Konfliktes, als Entscheidung für das eine oder andere, als Schluss, vervollständigte den logischen Process; dadurch sank die These zu einem einfachen Kadenzmoment herab, sie erschien als etwas ähnliches wie das ein-

fache hinstellen eines Tones oder Klanges, als etwas vielseitig bestimmbares, zunächst allerdings isolirt als selbständig aufzufassendes, darnach aber in diesem oder jenem Sinne zu individualisirendes.

Wie der Ton c, zunächst allein angegeben, eben als Ton c gefasst werden kann, beziehbar im Dur- oder Mollsinne auf eine große Anzahl von Verwandten, aber zunächst auf keinen bezogen; wie ferner der Klang c^+ oder $^\circ c$, zunächst allein angegeben, eben als Klang c^+ oder $^\circ c$ gefasst werden kann, beziehbar auf eine große Anzahl Dur- und Mollverwandte, zunächst aber auf keinen bezogen: so kann nun auch die These, welche Gestalt sie auch habe, einfach als These verstanden werden, als Hinstellung eines Klanges, als Einigungspunkt der Beziehungen einer beschränkten Anzahl von Klängen, ohne dass damit weitergehende Beziehungen verbunden wären. Der durch die These betonte Klang kann sich später als Hauptklang der Tonart, als Mittelpunkt der Tonalität, als die Bedeutung aller Klänge einer Periode, ja eines ganzen Tonstückes bestimmend herausstellen, aber ebensogut kann hernach ein anderer Klang sich als Mittelpunkt der Tonalität erweisen und der zuerst aufgestellte als antithetischer oder auch synthetischer gegenüber der Haupttonika erscheinen. Auch ist es nicht nöthig, dass sich in einem der einfachen These direkt folgenden Sätzchen sogleich eine bestimmte Tonalität ausprägt, welche der ersten These ihre bestimmte Bedeutung verleiht, sondern es kann noch eine zweite These einen anderen Klang umschreiben, ja noch eine dritte und vierte, und darnach erst ein Facit gezogen werden. Es versteht sich aber von selbst, dass es nicht gleichgültig ist, in welchem Verhältniss die nach einander umschriebenen Klänge unter einander stehen, sondern es werden sich für Thesenfolgen dieselben oder doch ähnliche Gesetze ergeben, wie für Klangfolgen, es werden gewisse Thesenfolgen der direkten einseitigen

These vergleichbar sein, andere der mittelbaren, manche werden der geschlossenen, andere der offenen These entsprechen u. s. w.

34. Der einfachste Fall von Thesenverknüpfung ist der, dass in mehreren einander folgenden Thesen derselbe Klang aufgestellt wird. Dieser Fall ist vergleichbar der mehrmaligen Wiederholung desselben Tones in verschiedenen Tonlagen (Oktaven) oder der breiteren Festsetzung desselben Klanges durch verschiedene ihn vertretende Intervalle oder Akkorde; wie im ersten Falle der Inhalt der Vorstellung derselbe Ton, im zweiten derselbe Klang bleibt, so bleibt er hier derselbe Hauptklang. Je höher wir von einfacherem zu komplicirterem emporsteigen, desto weiter reichen wir natürlich mit den einfachsten Gestaltungen der betreffenden Stufe. Der Klang hat mehr Interesse, mehr Merkmale als der Ton, er kann uns schon für eine Weile beschäftigen; viel länger wird aber ein System uns beschäftigen können, das einen bleibenden Hauptklang hat, eine bestimmte Tonalität dauernd ausprägt. Ein hübsches Beispiel hierfür sind die 16 ersten Takte des Themas des ersten Satzes von Beethoven's Klaviersonate op. 26 (as Dur). Die ersten zwei Takte stellen die direkte offene These auf as^{+} — es^{+7}, d. h. as^{+} als Tonika und es^{+} als homol. homon. Quintklang; die zweiten zwei Takte bestätigen dieselbe durch die zweimalige Wiederholung derselben Klänge: as^{+} — es^{+} — as^{+} — es^{+} (ohne ^{7}, doch ist nun schon die Auffassung des es^{+} als Tonika, welche as^{+} zum antilogen Quintklange machen würde, zurückgewiesen durch die 7 des es^{+} in der Anfangsthese; denn die 7 stört die Einheitsbedeutung — Konsonanz — der Tonika und macht ihre Auffassung als solche mindestens vorübergehend unmöglich).

Die dritten zwei Takte fahren fort: des^{+} — as^{+} — b^{+7} — es^{+7} — as^{+} (eine zweiseitige mittelbar geschlossene These mit zweimaligem Dominantschritt am Schluss, auch aufzufassen als mittelbare zweiklängige These des^{+} — as^{+} und mittelbare dreiklängige der entgegengesetzten Seite $b^{+}7$ — $es^{+}7$ — as^{+} [§ 31]). Die vierten zwei

Takte bleiben dabei mit abermaligem Halbschluſs: des^{+} — es^{+7} — as^{+} — es^{+} (daſs der Schluſs der dritten zwei Takte nicht als vollkommener Schluſs wirkt liegt zunächst an metrischen Verhältnissen, da wir uns am Ende des sechsten Taktes befinden, in so einfachen klaren Sätzchen aber meist vier und vier Takte einander entsprechen); ferner aber erscheint die schließende Tonika in Terzlage (as^{+}_{III}, mit c als Baſston, also nicht schluſsfähig). Die nächsten sechs Takte sind Wiederholung der 6 ersten und die beiden letzten endlich machen den Ganzschluſs: des^{+} — as^{+}_{V} — es^{+7} — as^{+}. Eine größere harmonische Einfachheit wird man selten in 16 Takten finden, die thematischen Charakter haben, als hier, wo durchweg as^{+} als Tonika aufgestellt wird, ohne alle Abweichung; der Charakter der Ruhe, Leidenschaftslosigkeit, den das Thema hat, ist zum guten Theil darin begründet. Gegenstücke dazu sind bei Beethoven z. B. die ersten 16 Takte des Adagio der Sonate op. 2. 1 (mit der Tonika f^{+}), ferner das ganze Andante der Sonata appassionata op. 57, welches durchaus des^{+} aufstellt, auch die ersten 20 Takte des Adagio der Symfonie pastorale, die b^{+} festhalten und bald offene bald geschlossene Thesen dieses Klanges machen. Allen diesen Sätzchen ist eine ganz außerordentliche Einfachheit und Ruhe eigen; der Rhythmus und die Melodie treiben ihr ergötzliches Spiel über diesem ruhigen Untergrunde, wie leichtes Wellengekräusel über den Athemzügen der ruhigen See. Aber auch in bewegteren Theilen zeigen viele Kompositionen Beethoven's dieselbe ureinfache harmonische Struktur, so das erste Thema der a-Dur-Symfonie, das Thema: „Freude schöner Götterfunken" der 9. Symfonie, und ich meine, allen modernen weltschmerzlichen Fantasten zum Trotz herrscht in diesen Sätzen oder Themen nur eine ungetrübte Freude. Daſs man mit solchen einfachsten harmonischen Mitteln doch viel Musik geben kann, dafür brauche ich wohl außer den genannten keine weiteren Belege beizufügen.

35. Die nächsteinfache Thesenverbindung ist die, daſs der zuerst aufgestellten Tonika in einer zweiten oder späteren These der homologe homonome Quintklang gegenübergestellt wird. Diese Bildungsweise wird von allen Kompositionslehrern als oberste Norm für vernünftige Themenbildung hingestellt; die sogenannte Modulation nach der Dominante ist ein bekannter technischer Kniff. Die Wirkung ist in der That eine vorzügliche und zwar darum, weil die darauf folgende Rückkehr zur Haupttonika, der Dominantschnitt des Systems, dieselbe abschließende Bedeutung hat wie der Dominantschritt der Harmonie (retrograder homologer homonomer Quintschritt). Beispiele dafür finden sich in Folge dessen überall in Menge; ich führe die ersten besten an: Beethoven, Sonate pathétique II. Satz: 1. These: as^+ — es^+ — as^+ (direkt und geschlossen, zweiklängig, as^+ thetischer Klang). 2. These: es^{+7} — as^+ — b^+ — es^+ (theilbar in es^7 — as^+ mittelbar geschlossen as^+ thetisch; und as^+ — b^+ — es^+ zweiseitig, mittelbar geschlossen, es^+ thetisch), worauf drei Thesen mit as^+ als thetischem Klange dieses weiter als Haupttonika festsetzen. Derselbe: Sonate op. 22, Menuett: 1. These: b^+ — f^+ — b^+, direkt und geschl., b^+ thetisch. 2. These: b^+ — c^+ — f, mittelbar geschl., f^+ thetisch; darnach breite Synthese: f^+ — b^+.

Für die Molltonart schreibt die bisherige Technik die Wendung nach der antinomen Wechseltonart ($^+$Oberdominante) oder aber nach der Tonart der antilogen Quinte ($^\circ$Oberdominante) vor, statt nach der der homologen Quinte ($^\circ$Unterdominante), wie wir nach Analogie der sonst durchgeführten Reciprocität erwarten müssen. Dieses Faktum spricht aber nicht gegen unsere Lehre, sondern ist ein neuer Beleg für die Thatsache, daſs der antinome Wechselklang in unserer Mollharmonik seit ein paar Jahrhunderten eine ganz außerordentliche Bedeutung erlangt hat, und daſs der retrograde antinome Wechsel in Moll den Dominantschritt fast verdrängt, jedenfalls ihm eine untergeordnete Bedeutung angewiesen hat, sodaſs der homologe

homonome Quintklang die Antithese vertritt und der antinome Wechselklang die Synthese vollzieht (^{o}e — ^{o}a — e^{+} — ^{o}e). Ein gutes Stück Auffassung im Dursinne kommt da mit herein, wie ja bekanntlich sogar die Auffassung des einzelnen Mollakkordes noch heute fast durchweg halb im Dursinne geschieht; die Bestrebungen Tartini's, M. Hauptmann's, Kraushaar's und v. Oettingen's, von mir zu schweigen, sind noch immer in Büchern vergraben und die Harmonielehrer nehmen wenig oder gar keine Notiz davon. Sonst müſste doch wenigstens die Benennung des Mollakkordes nach seinem Mollhaupttone schon längst allgemein geworden sein.

Die einfachste Thesenverkettung fürs Mollgeschlecht ist also der bisherigen Praxis zum Trotz außer dem verharren in derselben Tonalität die Wendung zur ^{o}Unterdominante der homologe homonome Quintschritt des Systems; die Rückkehr von dort zur Haupttonalität ist ein retrograder homologer homonomer Quintschritt (Dominantschritt) und hat Schluſsbedeutung. Für Durchführung reiner Mollharmonik auch in der einfachsten Weise kann ich leider aus unserer gesammten Musiklitteratur auch nicht ein Beispiel beibringen; Ansätze dazu, die aber schließlich immer wieder in's Mischgeschlecht mit dem antinomen Wechsel verfallen, finden sich dagegen sehr häufig bei Schubert, Schumann, Volkmann, Grieg 2c. Ich kann daher nur auf meine Bearbeitung schottischer Lieder der Beethoven'schen Sammlung (op. 22) für gem. Chor verweisen, welche bis jetzt noch ungedruckt sind, vielleicht aber bei Veröffentlichung dieses Schriftchens auch einen Verleger gefunden haben werden; andernfalls versende ich gern autografirte Exemplare der Partitur gratis an Freunde der Theorie.

36. Die Gegenüberstellung des antilogen homonomen Quintklanges in einer zweiten These ist bei Themenbildung in Dur seltener, in Moll dagegen aus Miſsverständniſs der wahren Mollbeziehungen häufig (§ 35, Schluſs). Es ist indes kein Grund

vorhanden, den antilogen homonomen Quintschritt des Systems für Themenbildung zu verbieten; der Rückgang zur Haupttonalität ist ganz leicht durch homol. homon. Doppelquintschritt der Harmonie. Im Durchführungstheile findet sich der Schritt sehr oft; im Thema z. B. bei Schumann, B dur-Symfonie, Anfang des I. Satzes:

I. These: b^+ — es^+ — f^+ — b^+, es^+ — f^+ — b^+, f^{+7} — b^+; thetisch b^+.

II. These: ^0d — d^+ — ^0d — d^+, ^0d — d^+ — ^0d — d^+, ^0d — d^+ — ^0d — c^+ — f^+; thetisch erst ^0d, dann f^+.

III. These: es^+ — as^+ — b^+ — es^+, as^+ — b^+ — es^+, b^{+7} — es^+; thetisch es^+.

IV. These: ^0g — g^+ — ^0g — g^+, ^0g — g^+ — ^0g — g^+, ^0g — g^+ — ^0g — f^+ — b^+; thetisch erst ^0g, dann b^+.

Da ist zwar die II. These eine kleine eingeschobene Wendung nach der Oberdominante, doch erscheint der Eintritt des es-Dur (III. These) mit dem rhythmisch prägnanten Thema der I. These als direkte Gegenüberstellung zu dieser, sodass die Hauptmomente dieses Abschnittes 1. Aufstellung von b^+ als Tonika, 2. Gegenüberstellung von es^+ (Antithese) und 3. Rückwendung mittels Pseudodoppelquintschritts sind.

37. Mit dem homol. homon. Quintschritt konkurrirt an Beliebtheit der Terzwechsel des Systems. Einer These der Tonika eine des Terzwechselklanges folgen zu lassen, empfiehlt sich darum, weil der Terzwechselklang der Tonika zur Dominante der Dominanttonart (Tonart des homol. homon. Quintschritts) im Verhältniss des Pseudodoppelquintschritts steht. Der Pseudodoppelquintschritt macht eine fast noch bessere Kadenz zur Tonika als der homonome Doppelquintschritt vom antilogen zum homologen Quintklange, weil er nicht wie dieser die Gefahr fehlerhafter Quintenparallelen hat. Man kann dann also vom Terzwechselklange aus bequem eine mittelbar geschlossene These des homol. homon.

Quintklanges machen. Vgl. dazu die II. These des Schumann'schen Themas in § 36.

Ein Analogon für die Molltonart würde sein, wenn wir beispielsweise die erste These in ^{o}e annehmen, die zweite in c^{+} und dann einen Schluss durch Pseudodoppelquintschritt (c^{+} — ^{o}d) nach ^{o}a machten. Es ist sehr belehrend und die Auffassung ausbildend, derartige Analoga im reinen Mollsinne zu konstruiren und förmlich auszuarbeiten, damit man sie sich zu Gehör bringen kann; man wird freilich mit dem Moll-Dominantschritt nicht gleich völlig zufrieden sein, weil man zu sehr an den antinomen Wechsel gewöhnt ist. Ich kann nicht genug betonen, dass es mir nicht etwa einfällt, den antinomen Wechsel aus der Mollharmonik zu verdrängen — im Gegentheil! aber ich will die Verständlichkeit von Thesen im reinen Mollsinne ohne antinome Klänge, ohne hereinspielen von Duranschauungen in's Licht setzen.

38. Der Quintwechsel des Systems ist selten recht wirksam, wenn er nicht vorbereitet wird durch Klänge, welche die Terz der neuen Tonika enthalten (es in c^{+} — ^{o}g, e in ^{o}g — c^{+}); es wirkt leicht querständig, d. h. wird überhört und klingt nur wie eine Trübung der Reinheit, wie ein Versehen, besonders von Dur nach Moll, wo es uns vorkommen kann als wäre das es nicht hoch genug, als solle es eigentlich e vorstellen. Denn das unangenehme des Querstandes besteht eben in dem nicht-auffassen des Harmonieschrittes; ist dieser sonst wohl ersichtlich, so mag man ruhig es in eine andere Stimme bringen als das vorhergegangene e; der Effekt wird gut sein.

Die Wendung des Quintwechsels von Moll nach Dur wirkt gelegentlich ganz vorzüglich und kann einen wahrhaft vergoldenden Schimmer über die Stimmung ausgießen. Bei Franz Schubert finden sich häufig solche plötzliche Uebergänge in die Quintwechseltonart, so gegen Ende des Mittelsatzes des as-Moll-Impromptu's (Nr. 4 in op. 90), wo das plötzliche cis-Dur nach dem vorher

herrschenden °gis von ungemein weicher und erlösender Wirkung ist.

Die Einschaltung des Quintwechsels empfiehlt sich für Uebergänge in die Tonart des antilogen homonomen Doppelquintschritts (durch Pseudodoppelquintschritt z. B. c^+ — °g — f^+ — b^+) oder des antilogen homonomen Terzschritts (durch Terzwechsel: c^+ — °g — es^+ — as^+). In Moll würden beide Beispiele erscheinen als: 1. °e — a^+ — °h — °fis. 2. °e — a^+ — °cis — °gis.

39. Die homonomen Terzschritte des Systems bei direkter Gegenüberstellung zweier Thesen sind vor Schubert selten; Schubert ist überhaupt für kühnere Folgen konsonanter Akkorde und direkte Systemwechsel geradezu Epoche machend. Schumann ist in seine Fußstapfen getreten und von Neueren besonders Liszt. Zwei Thesen, die gegen einander im Verhältniss eines steigenden (homologen oder richtiger retrograden antilogen) homonomen Terzschrittes stehen, finde ich bei Schumann, Novelletten op. 21. 1. Takt 25—28 des Trio:

1. des^+ — ges^+ — as^{+9} — des^+.
2. f^+ — g^{+7} — f^+ — c^{+7} — f^+.
V V

Die homonomen Terzschritte von Moll zu Moll sind bisher sehr rar und stecken fast nur in Durchführungstheilen; es ist aber kein Grund vorhanden, dass es immer so bleiben müsste: der Effekt derselben ist ein ganz vortrefflicher, und wird die Folgezeit gewiss genug Beispiele seiner Anwendung auch beim Themenaufbau bringen. Folgen wie:

1. These: °e — °a — °e — e^+ — °e.
I

2. These: °gis — °cis — °gis — gis^+ — °gis.
I

oder 2. These: °c — °f — °c — c^+ — °c
I

sind so direkt verständlich, wie man es nur wünschen kann.

40. Auffallenderweise häufiger als die homonomen Terzschritte des Systems sind die homonomen Sextenschritte, besonders die homologen. Beispielsweise steht bei Schumann B-Dur-Symfonie I. Satz, Takt 17—24 des Themas:

1. These: f^{+7} — b^{+} — f^{+} — b^{+} — c^{+7} — f^{+}.
2. These: as^{+7} — des^{+} — as^{+} — des^{+} — es^{+7} — as^{+}.

Und so finden sich viele Beispiele, selbst bei Beethoven, wenn auch da regelmäßig durch Dissonanz-Ligaturen vermittelt, nicht nackt gegenübergestellt. Die Einschaltung einer These in der Tonart des homol. homon. Sextenklanges ist darum sehr häufig angebracht, weil von dem antinomen Wechselklange desselben zur alten Dominante der bekannte Pseudodoppelquintschritt ist:

1. a^{+} — ^{o}a — g^{+} — c^{+}.
2. ^{o}g — g^{+} — ^{o}a — ^{o}e.

41. Die Tonart des Sextenwechsels (homol. antin. Leittonschritt) findet sich nicht selten, z. B. bei Schubert Marche héroïqe op. 40. 3, wo zweimal der einfachen These d^{+} (rhythmisirt ) die These ^{o}cis — cis^{+} — ^{o}cis folgt. Der Leittonschritt der Harmonie wie des Systems hat immer die Bedeutung eines retrograden Schrittes, eines Schlusses; es gehört schon eine sehr festgesetzte Tonalität dazu, wenn ein Uebergang in die Leittonart nicht als Schluss verstanden werden soll.

42. Fügen wir schließlich noch als zur direkten Gegenüberstellung ganz vorzüglich geeignet den antinomen Wechsel hinzu, so haben wir für Thesenverkettung dieselben Schritte, welche wir § 17 als zweiklängige Thesen bildend fanden:

A. Homologe homonome Systemschritte.

1. c-Dur — g-Dur, resp. ^{o}e — ^{o}a.
2. c-Dur — e-Dur, resp. ^{o}e — ^{o}c.
3. c-Dur — a-Dur, resp. ^{o}e — ^{o}g.

B. Antiloge homonome Systemschritte.

4. c-Dur — f-Dur, resp. °e — °h.

5. c-Dur — as-Dur, resp. °e — °gis.

6. c-Dur — es-Dur, resp. °e — °cis.

C. Antinomer Wechsel des Systems.

7. c-Dur — °c, resp. °e — e-Dur.

D. Homologe antinome Systemschritte.

8. c-Dur — °g, resp. °e — a-Dur (Quintwechsel).

9. c-Dur — °e, resp. °e — c-Dur (Terzwechsel).

10. c-Dur — °h, resp. °e — f-Dur (Sextenwechsel).

Die Verknüpfung der Tonarten kann in der verschiedenartigsten Weise geschehen; zunächst so dass der schließenden Tonika der einen These die beginnende der andern folgt (direkter Systemwechsel, Verkettung direkter geschlossener Thesen, Gottfried Weber's „in eine Tonart fallen": Theorie der Tonsetzkunst) — dann ist der Harmonieschritt beim Uebergange identisch mit dem Systemschritte. Jenachdem nun aber am Ende der ersten These ein der zweiten Tonika näherstehender und am Anfang der zweiten These ein der ersten Tonika näherstehender Klang auftritt, oder aber am Ende der ersten These ein der zweiten Tonika fernerstehender und am Anfang der zweiten These ein der ersten Tonika fernerstehender, wird der Uebergang von der ersten These zur zweiten ein leichter vermittelter oder schrofferer. So nenne ich beispielsweise den Uebergang in die Tonart des antilogen homonomen Sextenklangs einen milden durch endigen der c-Dur-These mit g^+ und beginnen der es-Dur-These mit °g, resp. durch endigen der °e-These auf °a und beginnen der °cis-These auf a^+. Endige ich dagegen die c-Dur-These auf g^+ und beginne die es-Dur-These mit b^+ oder b^{+7}, so ist der Uebergangsschritt wieder ein antiloger Sextenschritt, und wenn ich die zweite mit as^+ beginne, sogar ein antiloger homonomer Leittonschritt. Der Uebergang von c-Dur nach e-Dur kann durch °e bequem vermittelt werden; endige ich dagegen die c-Dur-These mit f^+ und

beginne die e=Dur=These mit h^+, so ist der Uebergangsschritt sogar ein Tritonschritt (homol. homon.) f^+ — h^+. Ueber derartige sowie sonstige andere Erleichterungen bei Uebergängen habe ich mich in meiner Studie „Die Hülfsmittel der Modulation" (Berlin, bei Luckhardt) ausführlicher ausgesprochen.

43. Andere Thesenverkettungen als die aufgeführten wollen sich nicht mehr recht schicken, wenn direkt zur Ausgangstonart zurückgegangen werden soll. Es könnten dies höchstens die den einfachen Thesen des § 16 entsprechenden noch sein d. h.:

1) Der homologe homonome Leittonschritt des Systems:

c=Dur — h=Dur, resp. ^{o}e — ^{o}f.

2) Der antiloge homonome Leittonschritt des Systems:

c=Dur — des=Dur, resp. ^{o}e — ^{o}dis.

Diese beiden sind von guter Wirkung und nicht eben selten, wenn ihnen auch meist nicht wieder die direkte These in der Haupttonart folgt, sondern ein vermittelnder Rückweg durch einen retrograden Terz= und Quintschritt oder Quint= und Terzschritt (mittelbare These).

3) Der homologe antinome Sextenschritt des Systems:

c=Dur — ^{o}a, resp. ^{o}e — g=Dur

ist ganz vortrefflich zu verwenden, da er durch Pseudodoppelquintschritt die direkte Rückkehr zulässt: ^{o}a — g^+ — c^+; g^+ — ^{o}a — ^{o}e.

4) Der antiloge antinome Quintschritt:

c=Dur — ^{o}f, resp. ^{o}e — h=Dur

ist gleichfalls gut, weil durch antilogen antinomen Doppelquintschritt zur Dominante der Ausgangstonart gegangen werden kann (^{o}f — g^+; h^+ — ^{o}a), wodurch eine vorzügliche Schlusswirkung erzielt wird; auch kann die Dissonanz des antil. antin. Doppelquintschritts [der übermäßige Terzquartsextakkord] zum direkten Rückgange benutzt werden (des : f : g : h = f/g und f : a : h : dis = a/h).

5) Der antiloge antinome Terzschritt:

c=Dur — ^{o}as, resp. ^{o}e — gis=Dur

und endlich:

6) Der antiloge antinome Sextenschritt:

c-Dur — °es, resp. °e — cis-Dur.

Diese beiden sind allerdings sehr bedenklich; dennoch finde ich den antilogen antinomen Terzschritt des Systems in dem § 45 ausführlicher besprochenen Schubert'schen Impromptu op. 90. 3, Takt 157—160.

Die Doppelquintschritte aber und die übermäßigen Quartschritte fordern durchaus eine Rechtfertigung ihrer Einführung und wenn eine solche nicht erfolgt, wenn nicht eine beiden näher stehende mittlere Tonart darnach betont oder aber nach der entgegengesetzten Seite übergegriffen wird, so ist das durchaus als ein Mangel an Logik in der Komposition fühlbar. Alleinige Ausnahme macht der fallende Ganztonschritt der Durtonalität § 58. Ich möchte auch schon die sämmtlichen antilogen antinomen Systemschritte in diesem Sinne aufgefasst wissen, da dieselben einander recht fern stehende Tonarten verbinden und eine erklärende Beziehung erfordern, was für die Harmonik allemal eine bestimmte Richtung für die Fortsetzung der Folge bedeutet. Jedenfalls wird man solche Schritte nicht für Themenaufbau benutzen, sondern aufsparen für die absichtlichen Wirrnisse und Neckereien der Durchführungstheile; dort wird man in der That solche Tonalitätssprünge machen können und sogar wieder direkt ohne Vermittelung zurückgehen, ja selbst Doppelquintschritte und übermäßige Quartschritte werden dort ihren Platz finden, doch freilich aber nur unter der Bedingung, dass ein vermittelter, wenn auch energischer Rückgang erfolgt z. B.

1. These: c-Dur. 2. These: fis-Dur.

3. Rückgang (Klänge): fis^{+} — g^{+7} — c^{+} — f^{+} — g^{+} — c^{+}.

Oder aber es wird zunächst zu einer mittleren Tonart (h-Dur, g-Dur, °h, °fis) weitergegangen.

Ueber Verknüpfung von mehr als zwei Thesen mit verschiedener Tonalität wird sich das folgende Kapitel verbreiten.

44. Zum Abschluss dieses Kapitels noch einige allgemeine Bemerkungen. Welche herrlichen Musikstücke bei äußerster Mäßigung im Aufwand harmonischer Mittel geschaffen werden können, das beweisen die zu Anfang dieses Kapitels aufgeführten Beispiele Beethoven'scher Komposition. Es wäre durchaus verkehrt, den Kompositionsschüler von vornherein dazu anzuhalten, die kühnsten möglichen Bildungen zu kultiviren; dagegen ist es nothwendig, ihn mit der Möglichkeit solcher Bildungen und mit ihrem (musikalischen) Sinne und ihrer (musikalischen) Bedeutung bekannt zu machen. Es ist dies darum unerläßlich, weil die Schule alles thun muss, was in ihren Kräften steht, um dem Schüler das Verständniss der Werke unserer anerkannten Meister zu erschließen. Leider geschieht dafür bisher so gut wie gar nichts. Kühnere Harmonieverbindungen, Dissonanzbildungen und Modulationen werden dem Schüler nicht erklärt, werden nicht unter allgemeine Gesichtspunkte gefasst, sondern man geht stillschweigend darüber hin, und wenn dem Schüler einmal ein solcher kühner Wurf gelingt, so tadelt ihn der Lehrer darum oder wenn's hoch kommt, er verzeiht's ihm, der enthusiastische neudeutsche Lehrer, der Lisztianer, Wagnerianer oder Brahmsianer lobt wohl sogar den Schüler und geräth in Verzückung über das Talent seines Schülers, der weiter nichts gethan hat, als dem „Meister" etwas abgeguckt. Aber der Lehrer ist auch dann nicht im Stande, über den Fall eine allgemeine Bemerkung zu machen, weil eine Systematik der Harmoniefolgen und Modulationen überhaupt nicht existirt. Die **Analyse klassischer Kompositionen**, welche auf dem Programme aller Konservatorien steht, hat doch in Wirklichkeit keine ihrer Bedeutung entsprechende Stelle im Unterricht. Das muss anders werden, kann anders werden und wird anders werden! Ich will nicht prätendiren, dass ich hier Normen aufstelle, wie künftig diese Disciplinen gelehrt werden müssen,

aber ich hoffe doch, dass die von mir angebahnte Auffassungs- und Erklärungsweise, Schematisirung und Bezifferung uns auf diesen Bahnen einen Schritt vorwärts bringen werden. Wenn der Schüler die grossartige Einfachheit der harmonischen Struktur Beethoven'scher, Mozart'scher, Haydn'scher Werke wirklich verfolgen und sich begrifflich klar machen kann, wenn er mit der Analyse mancher Brahms'schen Kompositionen und mancher Parthien Wagner'scher Kompositionen auf enorme Schwierigkeiten und Häufungen komplicirter Bildungen und kühner, ja kühnster Fortschreitungen stösst, so wird ihm die gewonnene Einsicht mehr nützen als alles verschwommene allgemeine reden über die Geschraubtheiten, Unnatürlichkeiten dieser Kompositionen. Er wird sich gewöhnen, alles verstehen zu wollen, was er hört, und dadurch wird er auf der rechten Bahn bleiben, selbst nichts zu schreiben, was er nicht versteht.

Das ist der Standpunkt, den die heutige Schule zu betonen hat; das Gebot der Dissonanzvorbereitung, der Abwärtsführung der Septime, der Aufwärtsführung des Leittons u. a. m. ziehen nicht mehr, die Praxis hat sie überwunden, selbst das Quinten- und Oktavenverbot sind in der alten Weise nicht mehr zu Recht bestehend. Der Lehrer kommt daher in einige Verlegenheit, was er seine Schüler in der Theorie eigentlich lehren soll. Das Resultat ist denn, dass in wenigen Stunden die Regeln erschöpft sind und dass dann die mechanischen Arbeiten ohne weitere theoretische Bemerkungen ihren Fortgang nehmen. Der Schüler setzt seine bezifferten Generalbassbeispiele aus, der Lehrer korrigirt sie, streicht Quinten- und Oktavenparallelen, Terz- und Leittonverdoppelungen heraus, und so geht es Jahre lang weiter. Das ist auch alles ganz gut; hat der Schüler Talent, so lernt er trotzdem komponiren, er gewöhnt sich an solide Arbeit, an gute Stimmführung, wenigstens in den Stunden und für die Stunden.

Könnte denn aber die Theorie nicht viel mehr leisten? Wäre es nicht möglich, dass sich der Schüler seine Aufgaben, wenigstens theilweise, selbst erfände nach allgemeinen Gesichtspunkten, die ihm an die Hand gegeben würden? Wäre es nicht richtiger, von ihm zu verlangen, zunächst zweitaktige (zweiklängige Thesen), dann vier-, acht- u. s. w. taktige Beispiele zu erfinden, in dieser oder jener Tonart, mit Anwendung dieses oder jenes Harmonieschrittes, später dieses oder jenes Systemwechsels? Die Beispiele könnten nach wie vor vier- oder mehrstimmig, aber auch zwei- und dreistimmig gesetzt werden, abwechselnd könnten auch in unserer neuen Weise bezifferte (mit Klangschlüssel versehene) Beispiele gegeben werden (wobei die gegebene Stimme durchaus nicht die Bassstimme zu sein braucht, sondern jede andere sein kann — ein Hauptvorzug der neuen Bezeichnungsweise); die Satzfehler könnten ja dann immer noch gemacht werden und der Lehrer könnte sie korrigiren und auf Wege der Vermeidung aufmerksam machen. Die Kompositionslehre, Formenlehre würde dann mit Harmonielehre und Kontrapunkt von Anfang an Hand in Hand gehen oder vielmehr identisch sein, während diese jetzt unnatürlicherweise ganz getrennte Disciplinen sind und womöglich von verschiedenen Lehrern gelehrt werden. Die systematische Ausbildung würde mit der Klanglehre ihren Anfang nehmen. Die Lehre von den Harmonieschritten würde mit den praktischen Uebungen im vierstimmigen Satze verbunden werden. Die Dissonanzlehre würde nicht nur die Klangbedeutung der Dissonanz-bildenden Töne aufzeigen, sondern zugleich die Bedeutung der Dissonanzen für die tonale Logik sowie ihre natürlichsten Fortschreitungen (Auflösungen) behandeln. Die Verwandtschaft der Tonarten als Verwandtschaft der Toniken würde von selbst auf die besten Wege der Modulation hinweisen. Vor allem dürfte eine eingehende Berücksichtigung der Principien der Metrik, sowie der wichtigsten Gestaltungen der Rhythmik nicht außer Acht gelassen wer-

den. Taktarten, Periodenbau, Rhythmisirung, das sind Disciplinen, die heute sehr obenhin behandelt werden. Ich habe in meiner noch nicht veröffentlichten „Musikalischen Grammatik" den Versuch gemacht, ein systematisches Unterrichtsbuch nach dieser neuen Methode zu schaffen. Vorliegende „Musikalische Syntaxis" ist eigentlich ein Ergänzungsheft zur musikalischen Grammatik, welches für den weiteren Aufbau von Musikwerken leitende Gesichtspunkte entwickelt, wenigstens soweit dieser die harmonische Struktur angeht. Natürlich befinde ich mich hier viel mehr als dort auf unkultivirtem Boden und fürchte, dem Anscheine der Neuerungssucht nicht ganz entgehen zu können. Ueberhaupt bin ich auf heftigen Widerspruch seitens der zünftigen Musiker gefasst, die sich ungern in eine neue Anschauungsweise einleben; ich baue aber auf den innigen Zusammenhang meiner Darstellungsweise mit den Lehren der bedeutendsten Theoretiker, welche die letzten Jahrhunderte hervorgebracht haben (Rameau, Tartini, M. Hauptmann, Helmholtz und von Oettingen) und hege die Ueberzeugung, dass, wenn auch meine Schriften keinen durchschlagenden Erfolg erringen, der nächste Fortschritt doch nur ein dem von mir erstrebten ähnlicher sein kann.

V.

Syntaxis.

45. Die Aufgabe und der Inhalt dieses Kapitels werden uns am besten und schnellsten klar, wenn wir irgend eine formell recht übersichtlich gegliederte Komposition analysiren. Es sei dies F. Schubert's Impromptu op. 90. 3, eine herrliche, lang ausgesponnene Melodie über klarer harmonischer Unterlage. Das Stück geht aus g-Dur und stellt in einer ersten 8taktigen direkten offenen These (mittels eines Halbschlusses) g^+ als Tonika auf:

g^+ | - - | ^0h | — | ^0e | d^{+7} | $g^+ .{}_7{}^0h$ | d^+.
1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.

Die These ist eigentlich eine einseitige, doch hat sowohl der Terzwechselklang (^0h) als homol. antin. Sextenklang (^0e) einen Beigeschmack von Antithese, ersterer wegen des Sextenwechsels, letzterer wegen des Terzwechsels mit dem antil. homon. Quintklange ($^+$Unterdominante c^+). Uebrigens ist die Betonung der homologen Seite darum ganz natürlich und sogar nothwendig, weil ein Halbschluss gemacht werden soll; das Wesen des Halbschlusses besteht ja darin, dass von einer breit eingeführten Tonika eine schnelle schließende Wendung nach der Oberdominante gemacht wird; um aber zur Oberdominante zu schließen, muss über sie hinweggegriffen werden.

In einer zweiten 8taktigen (direkten und geschlossenen) These schließt nun Schubert wirklich auf g^+, das durchweg Tonika bleibt, sodass die beiden 8taktigen Sätzchen zusammengehören und sich wie Vorder- und Nachsatz verhalten.

Schubert fährt nun fort:

Takt 17—20: d^+ — e^{+7} — ^0e.
„ 21—24: f^+ — c^+ — g^{+7} — c^+.

d. h. er macht zwei mittelbare geschlossene Thesen, eine zu ^0e, die andere zu c^+. Nachdem er aber im 1.—16. Takte g^+ als Tonika umständlich eingeführt hat, kann keine der beiden kurzen Thesen die Bedeutung einer Modulation, d. h. eines Wechsels der Tonalität erlangen, vielmehr bilden dieselben nur eine Antithese gegen die These der Haupttonalität und zwar um so glücklicher und nachdrücklicher, als die darin aufgestellten Klänge antithetische Bedeutung gegenüber der Haupttonika haben; ^0e ist zwar homologer antinomer Sextenklang von g^+, wir wissen aber, daß das Sextenintervall von der Tonika aus niemals ganz homolog sein kann, darum weil es immer eine antiloge Beziehung erfordert (§ 22 und 27); c^+ aber ist ja antiloger homonomer Quintklang ($^+$Unterdominante) d. h.

der berufenste Vertreter der Antithese. Die nun zu erwartende Synthese macht Schubert 8taktig in der einfachsten Weise:

Takt 25—32: $c^+ — d^+ — g^+ — c^+ — {}^oe — \underset{V}{g^+} — d^{+7} — g^+$.

Wenn wir wollen, mögen wir diese größere These auch nochmals in Bruchstücke zerlegen:

Takt 25—26: $c^+ — d^+$ = zweiseitig, mittelbar, offen. \
" 27—28: $g^+ — c^+ — {}^oe$ = direkt, offen. \
" 29—32: $g^+ — d^{+7} — g^+$ = direkt, geschlossen.

} gesetzt: g^+.

Um uns die Logik der Entwickelung seines Themas recht eindringlich zu erklären, repetirt Schubert die ganze Partie vom 16.—32. Takt fast ganz genau mit kleinen melodischen Zugaben und einigen neuen Dissonanzen:

Takt 33—36: $d^+ — \not{a}/\not{c} — e^{+7} — \underset{V—\Delta—I}{{}^oe \quad (f^+)}$

" 37—40: $f^+ — {}^+c — \underset{V}{g^{+7}} — \underset{c}{g^{+9}} — c^+$.

tr....

" 41—48: $c^+ — {}_7{}^oe — g/\not{d} — d^{+7} — g^+ — \overset{\Gamma—III}{\Phi\, e} — {}^oe — a^+ — \underset{V}{g^+}$

$\overset{\Gamma\text{-}III\text{-}\Gamma\text{-}V}{— d^{+7}} — g^+$.

Hiermit ist das eigentliche Thema, oder wenn wir wollen, das Hauptthema, das I. Thema, der erste Theil abgeschlossen. Es folgt ein Mittelsatz von durchschnittlich energischerem Charakter; er beginnt forte, der Kantilene der Oberstimme stellt sich eine Triole im Baß gegenüber, welche jedesmal auf den vierten Takttheil ($^4/_4$ Takt) einen Anlauf zum Baßton des folgenden Taktes nimmt. Die Tonarten wechseln nun schneller und auffallender, wir haben den Durchführungstheil vor uns, der uns das Bewußtsein der Haupttonalität verwirren und dadurch das Sehnen nach der Rückkehr zu derselben erwecken will. Die Thesenfolge dieses Theiles ist:

Takt 49—54 (sechstaktig; die Abweichung von der potenzirten Zweitheiligkeit — 4 oder 8 — trägt wesentlich zur Beunruhigung bei): $^{\circ}h$ — h^{+} — $^{\circ}h$ — $_{7}{}^{\circ}e$ — $^{\circ}h$ — h^{+} (direkte offene These von $^{\circ}h$), Halbschluss.

Takt 55—60, dieselbe noch einmal.

„ 61—62: $^{\circ}h$ — f^{+} — $\underset{\mathrm{V}}{c^{+}}$ — g^{+7} (mittelbare offene These von c^{+}; zu beobachten ist die Modulation durch homol. antin. Tritonschritt $^{\circ}h$ — f^{+}).

„ 63—68 (sechstaktig, direkte offene These von c^{+}; Halbschluss): c^{+} — g^{+} — c^{+} — f^{+} — $\underset{\mathrm{V}}{c^{+}}$ — g^{+7}.

„ 69—72: c^{+} — $^{\circ}c$ — c^{+} — $as^{+}d$ — g^{+7} (direkte offene These von c^{+}; zu beobachten der übermäßige Terzquintsextakkord $as^{+}d$).

„ 73—76: c^{+} — f^{+} — c^{+} — $\not{g}/\not{d}$ — g^{+7} (ebenso, nur statt $as^{+}d$ hier der verminderte Septimenakkord $\not{g}/\not{d}$).

„ 77—86: c^{+} — $\not{e}/\not{h}$ — $^{\circ}h$ — h^{+} — $^{\circ}h$ — $_{7}{}^{\circ}e$ — $\underset{\mathrm{I}}{^{\circ}h}$ — h^{+} mittelbare offene These von $^{\circ}h$, auch zerlegbar in kleinere Bruchstücke).

„ 87—94: Wiederholung von Takt 79—86.

„ 95—101: e^{+} — h^{+} — e^{+} — $^{\circ}cis$ — e^{+} — h^{+} — e^{+} (siebentaktige direkte geschlossene These von e^{+}, auch zerlegbar in kleinere Thesen).

„ 102—103: e^{+7} — $^{\circ}e$ (mittelbar geschlossen) }
„ 104—105: dasselbe. } gesetzt e^{+}.

„ 106—107: $^{\circ}_{7}g$ — d^{+7} (mittelbar offen) }
„ 108—109: dasselbe mit Fermate über $\hat{d}^{+7}$ } gesetzt g^{+}, aber nur mittelbar u. offen.

Hierauf tritt mit der Takt 106—109 in der Erwartung mit Bestimmtheit angeregten Tonika g^{+} das Hauptthema und die Haupt-

tonart wieder ein, es wiederholt sich der ganze erste Theil mit einigen Kürzungen, Aenderungen und Verschiebungen der Theile und einer langen Koda:

Takt 100—125 = Takt 1—16.
" 126—133 = " 33—40 (statt 17—24).
" 134—139 = " 17—22 (statt 33—38).
" 140—148 = " 41—47.

Koda:

Takt 149—152: g^{+7} — ^{o}g — g^{+7} — ^{o}g (mittelb. geschl. These von ^{o}g).
" 153—156: $es^{+}a$ — $\underset{V}{g^{+}}$ — d^{+7} — g^{+} (" " " " g^{+}).
" 157—160: g^{+7} — ^{o}g — e^{+7} — ^{o}es (" " " " ^{o}es).

NB. Ausweichung nach der antilogen antinomen Terztonart g^{+} — ^{o}es.

Takt 161—164: $es^{+}a$ — $\underset{V}{g^{+}}$ — d^{+7} — g^{+} = 153—156.
" 165—173: d^{+7} — g^{+} — d^{+7} — $\widehat{g^{+}}$. Wiederholte Dominantschlüsse.

Das Ganze ist ein Meisterstück sowohl hinsichtlich der Melodiebildung als der metrischen Struktur, besonders aber in Hinblick auf die Thesenordnung. Den bei weitem größten Theil beherrscht die Tonalität von g^{+}, die Haupttonart. Partien von irgend welcher Bedeutung und größerer Ausdehnung nehmen nur die Tonalitäten von ^{o}h (Terzwechseltonart), c^{+} (Unterdominanttonart) und e^{+} (homologe homonome Sextentonart) ein. Die schließliche Festigung der Haupttonalität durch die Thesen von ^{o}g, g^{+}, ^{o}es und g^{+} ist von ganz vorzüglicher Wirkung.

Das, was wir aus vorstehender Analyse für unsern Zweck zu lernen haben, ist nun:

a) zunächst die allgemeine Disposition, die große Anlage der Tonartenordnung.

b) die Gruppirung der einzelnen Thesen, welche geschlossene kleinere Ganze innerhalb des großen Ganzen bilden.

c) die Thesenverknüpfung.

Was den ersten Punct betrifft, so läſſt sich dieser dahin als Lehrsatz formuliren, daß die Haupttonart mehr Zeit einnehmen, ein Uebergewicht haben muſs gegenüber allen andern Tonarten, die während eines Stückes zur Geltung kommen. Man kann dies ganz mechanisch kontroliren durch abzählen der Takte, wobei man natürlich auf verschiedene Tempi Rücksicht zu nehmen hat. Die deutliche Ausprägung der Haupttonalität zu Anfang und Schluſs in einer längeren Reihe von Thesen ist ein Hauptfaktor für den Eindruck der Gediegenheit, Formvollendung.

Der zweite Punkt bestimmt, daſs andere Tonarten als die Haupttonart zwar berührt werden dürfen, ja daſs dem Hauptthema ein zweites Thema in einer andern Tonart gegenübertreten kann, daſs es aber gut ist, die zweite Tonart sich nicht allzusehr festsetzen zu lassen, sondern durch kleine Abweichungen beweglich zu erhalten, damit nicht die neue Tonart in unserer Auffassung den Rang der Haupttonart einnehme. Harmonisches, rhythmisches, thematisches (das eine Kombination von melodischem und rhythmischem, wenn wir wollen auch metrischem und harmonischem ist) gehen hierbei in unserm Beispiel Hand in Hand, der Mittelsatz ist unruhiger, das Thema des ersten Satzes klingt wiederholt an, kommt aber in keiner Tonart klar zur Entfaltung, nur einmal (Takt 95—101 e-Dur), aber auch nur sieben Takte lang direkt vor der Wiederholung des ersten Theils, gleichsam als Gipfelung des Mittelsatzes, als schönste Blüthe desselben; zugleich ist diese Tonart, die homologe homonome Sextentonart, die entfernteste, welche der Mittelsatz ausprägt, Gipfelpunkt der Antithese mit ganz kurzer, plötzlicher Synthese zur Haupttonalität.

Was die Wahl der Tonarten betrifft, welche Schubert im

vorliegenden Stücke der Haupttonart gegenüberstellt, so zeigt dieselbe eine entschiedene Abweichung vom herkömmlichen Schematismus. Merkwürdigerweise hat er nämlich die Tonart der Oberdominante nicht ein einziges Mal berührt (denn die kurzen Halbschlüsse wie Takt 7—8 kann man nicht für eine Ausprägung der Tonart der Dominante halten, da diese darin nicht Tonikabedeutung bekommt, sondern ihre Dominantbedeutung in ausgesprochenster Weise behält), während es doch sonst üblich ist, womöglich in den ersten 16 oder 24 Takten des Themas in die Dominanttonart zu gelangen oder aber einem ersten Thema ein ganzes zweites in der Dominanttonart gegenüberzustellen. Der Grund, welchen die Theoretiker hierfür geltend machen, ist, dass der Rückgang leichter ist; Schubert zeigt uns hier, dass das leeres Gerede ist. Nach der These in der Unterdominanttonart (Takt 21—24) gelangt er durch Doppelquintschritt ($c^+ — d^+$) sofort zur Dominante der Haupttonart und durch Dominantschritt zur Tonika. Wir lernen also, daß die Gegenüberstellung der Unterdominanttonart nicht nur erlaubt, sondern sogar sehr wirksam ist, dass wir also einem einseitigen Schematismus huldigen, wenn wir immer nur die Richtung der Oberdominantseite ($^+$Seite) bei der Themenbildung einschlagen.

Was nun endlich den dritten Punkt anlangt, die specielle Verknüpfung der einzelnen Thesen, so ist deren Untersuchung die eigentliche Aufgabe dieses Kapitels und wir müssen uns darüber ausführlicher auslassen.

Zunächst ist es wohl leicht einzusehen, dass, wenn man eine Haupttonalität zunächst umständlich ausprägen will, man nicht eine größere Anzahl direkter geschlossener Thesen einander folgen lassen darf. Denn dieselben würden mehr aneinandergehängt als zusammenhängend erscheinen, es würde nach Abschluss der einen keine Veranlassung zur Einführung und Anfügung der folgenden sein, — die innere Einheit würde fehlen.

Um aber eine innere Nöthigung zur Fortsetzung zu gewinnen, bedarf es Vorbedingungen; soweit dieselben metrische sind, kann ich sie nur flüchtig oder doch kurz andeuten; die harmonischen sind dagegen das specielle Objekt unserer Untersuchung.

46. Die Grundform aller metrischen Bildungen ist die Zweitheilung; dieselbe nimmt andern Eintheilungsarten gegenüber eine ebenso bedeutende Stellung ein als die Oktave gegenüber den andern Intervallen. Nur die Dreitheiligkeit des einzelnen Taktes und allenfalls noch die des Sätzchens von drei Takten erfreut sich daneben allgemeiner Beliebtheit. Für weitere Bildungen tritt dann wieder die Zweitheiligkeit (Symmetrie) in ihre Rechte ein, sodass z. B. 3 Takten als Vordersatz 3 Takte als Nachsatz gegenüberstehen. Die abgeschlossene Periode ist selten dreitheilig, vielmehr fast immer zweitheilig. Die Zusammenordnung von drei Perioden zu einem kleinen Tonstück oder zu einem Thema, einem Theile eines solchen kommt allerdings häufig vor, doch ist da diese Dreitheiligkeit meist eine aus der Zweitheiligkeit entsprungene, indem die dritte Periode mit der ersten dem Inhalte nach wo nicht völlig, so doch annähernd übereinstimmt, sodass wir dieselbe Form erhalten wie sie die zweiklängige These (direkt und geschlossen) aufweist: A — B — A, wo A als gesetztes erscheint und B als sein Gegensatz resp. bezogenes. Will man diese Form überhaupt dreitheilige nennen, so muss ich allerdings sagen, dass diese Art der Dreitheiligkeit allen größern und größten Formen zu Grunde liegt; freilich ist es wohl nicht ganz logisch, solche Formen noch metrische zu nennen, da ihre Uebersichtlichkeit aus der Gliederung des thematischen Gehaltes entspringt.

Gehn wir wieder auf die Uranfänge zurück, so finden wir als kleinstes metrisches Element den Takttheil, den einzelnen Schlag. Zwei oder drei, auch zweimalzwei, zweimaldrei oder dreimalzwei, dreimaldrei, ja zweimal zweimaldrei solcher einzelnen Schläge (Zeiteinheiten) bilden den Takt; allerdings sind Bildungen wie der

$^{12}/_{8}$=Takt, besonders in langsamem Tempo, eigentlich mehr für's Auge da, das Ohr kennt sie nur beim erzogenen Musiker, der unbefangene Hörer hört einen solchen Takt (z. B. im Andante der Pastoralsymfonie Beethoven's) nicht anders als ein Sätzchen von 4 Takten in $^{3}/_{8}$=Takt. Die Zusammenziehung von vier $^{3}/_{8}$=Takten in einen $^{12}/_{8}$=Takt hat für die ausführenden Musiker den Werth, dass sie den ersten Takttheil des ersten dieser vier $^{3}/_{8}$=Takte jedesmal stärker hervorheben, wodurch eine weiterhin übersichtliche Gliederung entsteht; würde alle vier Takte der erste Takttheil mit einem Akcent (>, ∧, fp, sf) versehen, so würde der Effekt derselbe sein. Beim Notenlesen allerdings macht der Zwölfachteltakt den Eindruck des langausgesponnenen, breit angelegten, während der Dreiachteltakt mehr zerstückt, eiliger aussieht; es ist der Unterschied von kurzen und langen Schritten. Schumann hätte das Larghetto seiner B-Dursymfonie auch in $^{12}/_{8}$=Takt schreiben können, wenigstens die ersten 56 Takte, der Athem würde einem aber beim ansehen dieser Takte ausgegangen sein, da die Achtel schließlich in Zweiunddreißigstel aufgelöst sind, ein Takt also $^{48}/_{32}$ vereinigt haben würde.

Die Unterscheidung der größern metrischen Bildungen ist eine ziemlich willkürliche. Man kann die Takte zunächst zu zwei und zwei oder drei und drei in Taktgruppen, mehrere Taktgruppen zu Sätzchen, mehrere Sätzchen zu Perioden zusammenfassen; doch kann eine Gruppe von zwei Takten den Sinn einer vollständigen Periode haben, wenn vielleicht $^{4}/_{4}$= oder $^{12}/_{8}$=Takt ist und häufige Harmoniewechsel stattfinden. Das heißt also, die Unterscheidung der größern metrischen Bildungen hängt vom Inhalte, dem harmonischen und melodisch=rhythmischen, dem thematischen Inhalte ab. Deshalb unterscheidet Marx ganz richtig Gang, Satz und Periode, d. h. es beginnt die Unterscheidung an dem vollen musikalischen Gehalte. Man kann die metrischen Formen überhaupt nicht abstrakt von ihrem musikalischen Gehalte betrachten, ohne in haltlose Spekulationen zu verfallen.

Allerdings hat ja die Periode von 8 zwei-, drei-, viertheiligen Takten den Sinn eines gerundeten Ganzen, doch nur unter der Bedingung, daſs der harmonische oder melodisch-rhythmische Gehalt dieselbe Gliederung aufweist und geschlossen ist. Direkt selbst unsere Auffassung bestimmend ist eigentlich nur **eine** metrische Bildungsform, nämlich **der Takt**. Die verschiedene Akcentuation der Taktglieder ist eine wirklich zwingende Unterscheidung und das harmonische resp. melodisch-rhythmische Material wird daher in seiner Gliederung durch die Taktart wirklich bestimmt; von da ab wird's umgekehrt — ob zwei oder drei Takte zur Gruppe, zwei oder drei Gruppen zum Satz oder zur Periode zusammengehören, bestimmt einzig der thematische Inhalt. Daher die Schwankungen bei Bestimmung der Dauer einer Periode ꝛc.

Die Zweitheiligkeit spielt, wie bemerkt, eine hervorragende Rolle, die Themen bestehen meist aus Gruppen von zwei, aus Sätzchen von vier, aus Perioden von acht Takten, aber sehr häufig wird auch, wo die Zweitheiligkeit sonst durchgeführt ist, eine Periode von 7 oder 9 oder auch 6 Takten sich vorfinden, ohne daſs unser Gefühl dadurch verletzt würde. Freilich werden diese Abweichungen geschickt zu motiviren sein, sodaſs unsere Auffassung der Korrespondenz von Vorder- und Nachsatz getäuscht wird durch sequenzartige Steigerungen oder überspringen eines Theiles der schon gehörten oder ähnlich dagewesenen Melodie u. s. f. Im allgemeinen ist es nicht rathsam, den Schüler der Komposition früh zu solchen Bildungen anzuhalten, später aber ist es unerläſslich, wenn er nicht in einen zerhackten Stil mit ewig gleichen Abschnitten von vier zu vier Takten zerfallen soll. Ein sehr bekannter vielgebrauchter Kniff zur Herstellung einer Abweichung von der Gleichheit der Perioden ist der, daſs man gelegentlich mit der schlieſsenden Tonika des einen Sätzchens zugleich das andere anfängt, oder indem am Ende einer These, die regelmäßig geschlossen achttaktig ausfallen würde, irgend ein Harmonie-

schritt von zwingender Schlusskraft zu einer anderen Tonika angefügt wird, z. B. ein übermäßiger Quartschritt oder antil. antin. Doppelquintschritt ꝛc. Auch kann sich plötzlich eine Dissonanz getrennter Klänge (verminderter Septimenakkord, übermäßige Sextakkorde) breitspurig ausbreiten und den Verlauf hemmen. Auch eine Fermate über einem natürlichen Septimenakkorde, von dem aus man den Dominantschritt erwartet, kann so eine Veränderung veranlassen, und wenn gar ein ritardando oder stringendo in die regelmäßige Gliederung eingreifen, so hört die strenge Korrespondenz meistens auf.

Die Bedeutung des Metrums im einzelnen Takte ist eine sehr große. Ob eine Dissonanz auf dem guten oder schlechten Takttheile auftritt, ist durchaus nicht gleichgiltig; im allgemeinen kann man sagen, daß die Wirkung eine schroffere aber auch entschiedenere ist, wenn Dissonanzen auf dem guten Takttheile gebracht werden, doch vertragen es manche komplicirtere Bildungen nicht, auf einem Takttheile zu erscheinen, dem wir weniger Bedeutung beizumessen gewohnt sind, besonders wenn sie durch einen kühneren Harmonieschritt eingeführt werden. Der Effekt ist aus ähnlichem Grunde ein schlechter wie beim Querstand; hier wie dort wird Unlust empfunden, weil man die Harmoniefolge nicht völlig auffasst und versteht. Doch kann auch hiervon eine Ausnahme sehr wirkungsvoll sein, wenn die Dissonanz auf dem schlechten Takttheil mit einem starken Akcent erscheint (dieser Akcent ist dann ein dem metrischen widersprechender rhythmischer). Das akcentlose Hinweghuschen über solche Akkorde ist durchaus unzulässig.

Das für unser Kapitel Wichtigste sind die Veränderungen der Effekte mancher Thesen, jenachdem sie auf dem guten oder schlechten Takttheile beginnen oder schließen.

Jede These, die ein in sich abgerundetes Sätzchen, ein Motiv (gleichviel ob sie offen oder geschlossen, direkt oder mittelbar ist) bildet, kann beginnen

auftaktig oder volltaktig.

Auftaktige Thesen schließen männlich (wenigstens in zweitheiligen Taktarten), volltaktige weiblich (männlich = auf dem guten, weiblich = auf dem schlechten Takttheile); sind die Schlüsse nicht entsprechend ausgesetzt, so werden Pausen eingeschoben oder es geht ein Wechsel der Auffassung vor sich.

Die möglichen Gestaltungen des zweitheiligen Taktes sind:

∸ –́ = auftaktig (jambisch)

–́ ∸ = volltaktig (trochäisch),

die des dreitheiligen:

∸ ∸ –́ = mit doppeltem Auftakt (anapästisch)

∸ –́ ∸ = mit einfachem Auftakt (amfibrachisch)

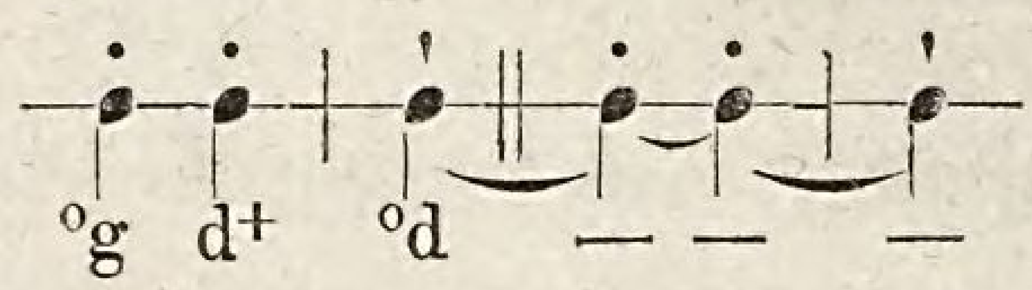
–́ ∸ ∸ = volltaktig (daktylisch).

Der gute Takttheil (–́) hat immer den Vorzug vor den schlechten (∸), d. h. die schlechten erscheinen ihm folgend oder vorausgehend, also auf ihn bezogen, er ist von ähnlicher Bedeutung wie der thetische Klang in der harmonischen These. Es ist daher begreiflich, dass eine These desto leichter verständlich erscheint, wenn sie die Tonika auf dem guten Takttheil bringt; es werden also gern mittelbare Thesen auftaktig beginnen und direkte Thesen volltaktig. So hat z. B. bei Schumann, Kreisleriana No. 5 das dritte Thema anapästisches Metrum ∸ ∸ –́ und macht durchweg mittelbare Thesen:

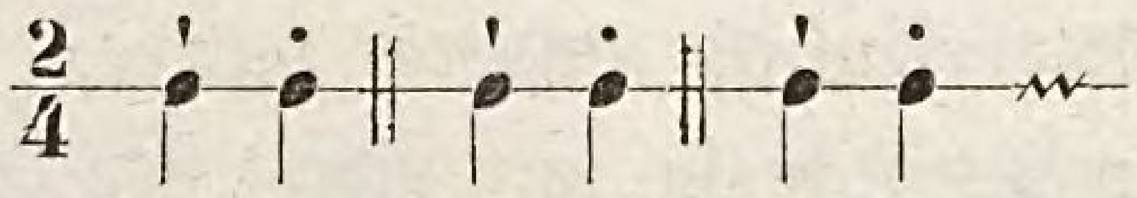
1. ^{o}g — g/d — ^{o}d mittelbare geschlossene These von ^{o}d.
2. dasselbe.
3. ^{o}g — f^{+} — b^{+} „ „ „ „ b^{+}.
4. b^{+} — es^{+} — $_7{}^{o}g$ „ offene „ „ ^{o}d.
5. ^{o}g — d^{+} — ^{o}d „ geschlossene „ „ ^{o}d.
6. dasselbe ꝛc.

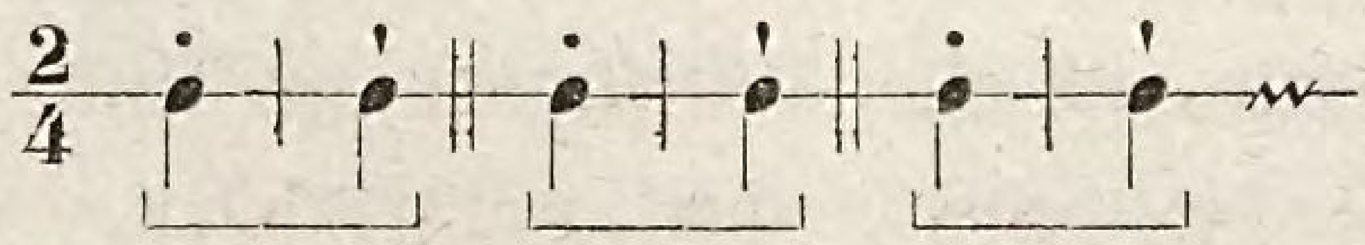
Die vierte These wird darum nicht als These von b^{+}, sondern von ^{o}d aufzufassen sein, weil b^{+} auf dem Auftakt erscheint, und weil die drei vorausgehenden Thesen mittelbar waren, die Auffassung auch diese als mittelbare zu nehmen geneigt ist. Freilich sind Beispiele wie dieses, wo die mittelbar zweiseitige These durch drei Akkorde

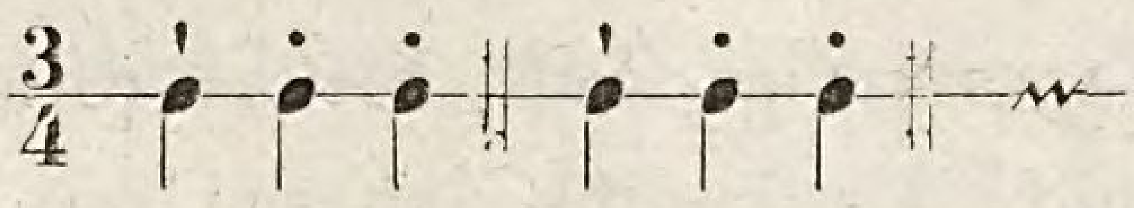
auf drei Taktzeiten vertreten ist, selten; ich weise noch darauf hin, dass der Schlussakkord obiger sechs Thesen jedesmal noch den metrisch korrespondirenden zweiten Takt ausfüllt,

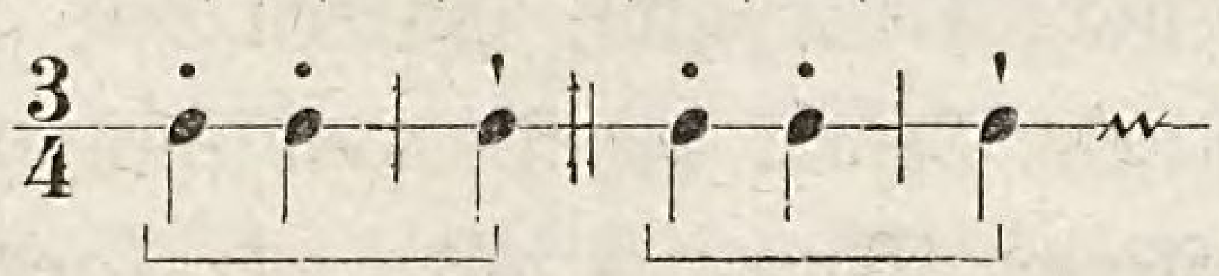


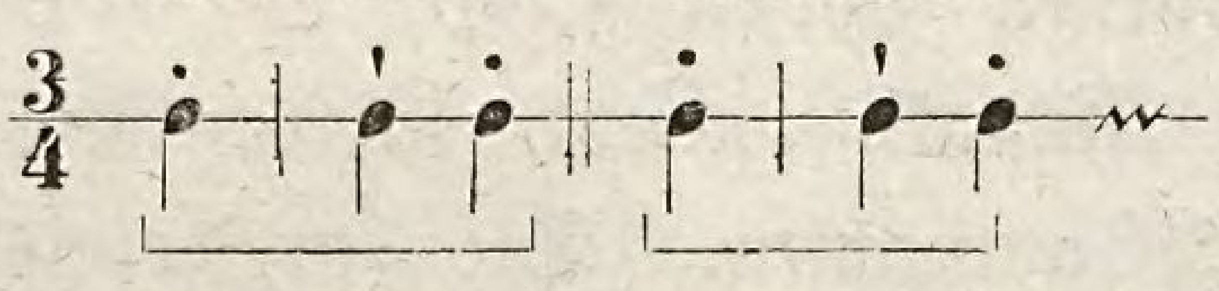
wodurch natürlich der Schlussakkord großes Gewicht bekommt. Unsere Notenschrift bringt den guten Taktheil immer nach dem Taktstrich, wodurch eine besondere Akcentuation, soweit sie die natürliche des Metrums ist, überflüssig wird; dadurch ragt aber ein metrischer Takt, sofern er nicht volltaktig beginnt, d. h. mit dem guten Taktheil, jedesmal aus einem Takte der Notenschrift in den anderen hinüber. Die Notirung entspricht also mit ihrer Gliederung durch Taktstriche nur volltaktigen Metren (trochäischen und daktylischen):



aber: 



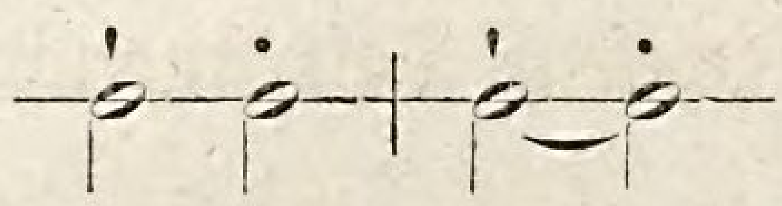
aber: 

und: 

Männliche Schlüsse sind beliebter als weibliche, d. h. man bringt seltener den schließenden Akkord auf den letzten schlechten Taktheil, sondern lieber auf den letzten guten, auch bei Auftakt-Metren, wo dann die noch übrigen schlechten Takttheile entweder mit dem letzten guten zu einer Note von längerer Dauer zusammengezogen oder durch Pausen ersetzt werden.

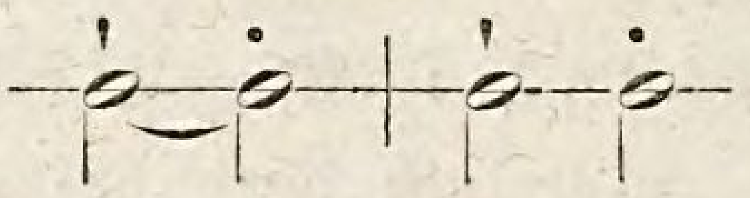
47. Die Thesen des § 17 würden daher, wenn auf jeden

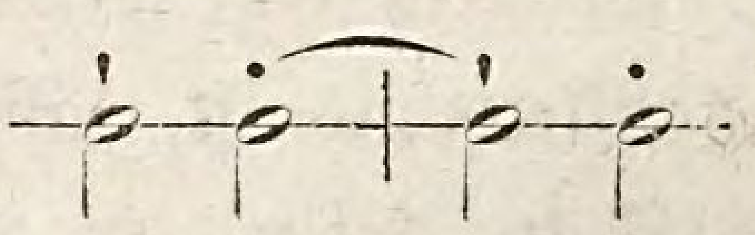
Taktttheil ein Klang kommen sollte, in zweitheiligem Takte (₵) auszusetzen sein:

1) volltaktig: 

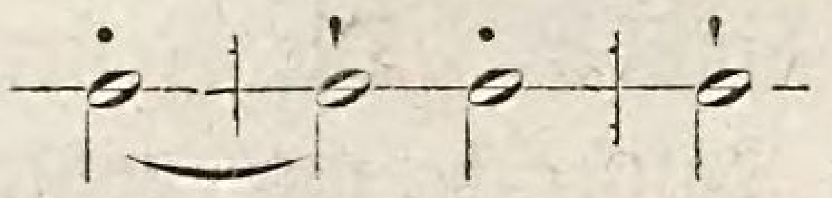
2) auftaktig: 

Seltener würden Bildungen sein wie:

3) volltaktig:  (weiblich)

4) "  (")

5) auftaktig:  (männlich)

6) "  (").

Bei 5) könnte statt des letzten  eine halbe-Taktpause stehen, ohne dass der Effekt wesentlich anders würde. Die Form 3) ist sehr leicht mit 2) zu verwechseln und macht den Eindruck einer Taktverschiebung. Wenn auch alle 6 Gestalten gut sind, so bleiben doch immer 1) und 2) die besten, weil natürlichsten. Es betont also meist der auftaktige zweitheilige Takt bei zweiklängiger direkter und geschlossener These nicht die Tonika, sondern den gegenübergestellten Klang; dadurch entsteht Gefahr der Verwechselung mit zweiklängigen mittelbaren und offenen Thesen z. B. $g^+ - c^+ - g^+$, wo c^+ Tonika sein soll. Auftaktig gesetzt, würde diese These gleichfalls die Gestalt von 2) annehmen. Die Zweideutigkeit solcher zweiklängigen Thesen ist etwa vergleichbar der Zweideutigkeit der Intervalle [§ 5 Anm.] im Dur- oder Mollsinne. Ob c^+ als antil. homon. Quintklang von g^+, oder g^+ als homol. homon. Quintklang von c^+ gefasst werden soll, ist ein ähnlicher Zweifel wie der, ob in c : g das g die $^+$Quint von c, oder das c die ^{o}Quint von g^+ ist. Wie wir aber zugeben, dass vielleicht auch das Intervall als Begriff zu fassen sei, indem wir das Intervall verstehen, ohne

es als += oder °=Intervall zu individualisiren, so wäre es ja auch möglich, dass wir zweiklängige Thesen als der Tonalität nach noch nicht bestimmt fassen könnten, wenn nicht bestimmte Gründe zur Auffassung im Sinne dieser oder jener Tonalität drängen. Diese Unbestimmtheit ist darum kein Mangel, weil sie eine Bestimmbarkeit ist, indem man bei Themenbildung derartige Thesen einmal im einen, das andere Mal im andern Sinne anwenden könnte, z. B.

1. $g^+ — c^+ — g^+$.
2. $f^+ — \underset{\vee}{c^+} — g^{+7} — c^+$.
3. $g^+ — c^+ — g^+$ (= 1.).
4. $c^+ — \underset{\vee}{g^+} — d^{+7} — g^+$.

Die Akkordgruppe $c^+ — g^+$ der ersten und dritten These erscheint durch die Weiterführung bei 2) als nach c=Dur, durch die bei 4) als nach g=Dur gehörig, d. h. das erste Mal erscheint durch die Fortsetzung die These als mittelbare offene, das zweite Mal als direkte geschlossene. Dasselbe gilt natürlich erst recht von den mittelbar geschlossenen Thesen des § 19. Ob ein $g^+ — c^+$ eine mittelbare geschlossene These von g^+ sein soll, ist nicht mit Bestimmtheit auszudrücken, doch wird, wenn die Folge jambisch (∸ –́) ausgesetzt wird, c^+, wenn sie trochäisch (–́ ∸) gesetzt wird, g^+ mehr hervorgehoben erscheinen, ohne dass es aber darum hernach sich als Tonika herausstellen müsste. Wir müssen daher zu dem Schlusse kommen, dass bei allen zweiklängigen Thesen die metrische Akcentuation entscheidet, welcher Klang als der eigentlich thetische, als der durch die These aufgestellte anzusehen ist. Ist allerdings eine bestimmte Tonalität schon ausgeprägt, so werden wir darum den an metrisch bester Stelle erscheinenden Klang doch nicht als Tonika ansehen, wenn an metrisch schlechter Stelle die festgesetzte Tonika erscheint. Steht an der bestakcentuirten Stelle eine Dissonanz, welche zur To=

nika des schlechtakcentuirten Taktheiles schließt, so ist kein Zweifel möglich, z. B.



1. c^{+} — $\mathfrak{c}/g$ — c^{+}.
2. c^{+} — g^{+7} — c^{+}.
3. c^{+} — $\widehat{ft}$ — c^{+}.

Anders ist es, wenn eine Tonikadissonanz, besonders wenn ein sogenannter großer Septimenakkord ($^{\not+}$ oder $^{\not o}$) mit dem Hauptakcent erscheint; macht ein solcher einen antilogen homonomen Quintschritt ($c^{\not+}$ — f^{+}), so ist er als Tonikadissonanz der homologen Seite anzusehen, d. h. der Klang des Buchstabens als gesetzter Klang (c^{+} in $c^{\not+}$); macht er dagegen einen homologen homonomen Doppelquintschritt (c^{+} — d^{+}), so ist er als Tonikadissonanz der antilogen Seite anzusehen, d. h. der Klang des Buchstabens (c^{+} in $c^{\not+}$) ist antiloger homonomer Quintklang (entsprechend für Moll: in $^{\not o}c$ — ^{o}g ist ^{o}c Tonika, in $^{\not o}c$ — ^{o}b ist ^{o}c antiloger homonomer Quintklang der Tonika ^{o}f).

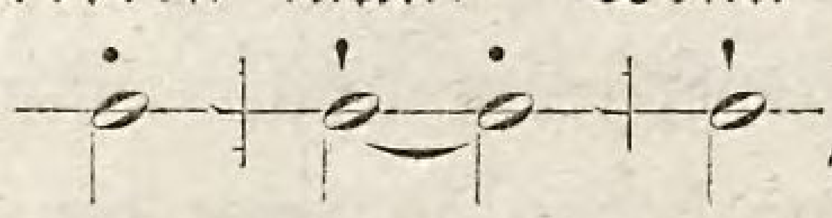
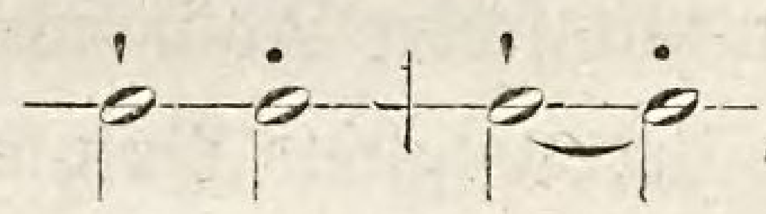
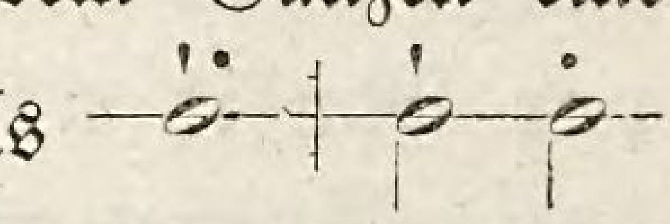
Vorhaltslösungen als einfache These setzen natürlich den Klang, vor dessen Konsonanz die dissonanten Bestandtheile vorgehalten erscheinen, z. B. $c^{+}g$ — c^{+} oder c-Φ- — ^{o}c.

48. Es werden häufig hübsche Effekte, kleine musikalische Neckereien oder aber auch großartige kühne Würfe erzielt, wenn zwei Akkorde einander gegenübergestellt und mehrmals nacheinander wiederholt werden, die doch nicht als einfache These gelten können, sondern nur als Bruchstück einer darnach folgenden mittelbaren zweiseitigen These. So kann man die einander fremdesten Akkorde, welche noch im Verhältniss eines verständlichen Harmonieschrittes stehen, einander folgen lassen, wie c^{+} und fis^{+}, kann ihre Gegenüberstellung wiederholen, wenn nur hernach die Fortsetzung den Schritt rechtfertigt (h^{+}, g^{+} oder ^{o}h). Ueberhaupt ist durchaus nicht gesagt, dass zwei oder vier Takte jedesmal eine harmonische

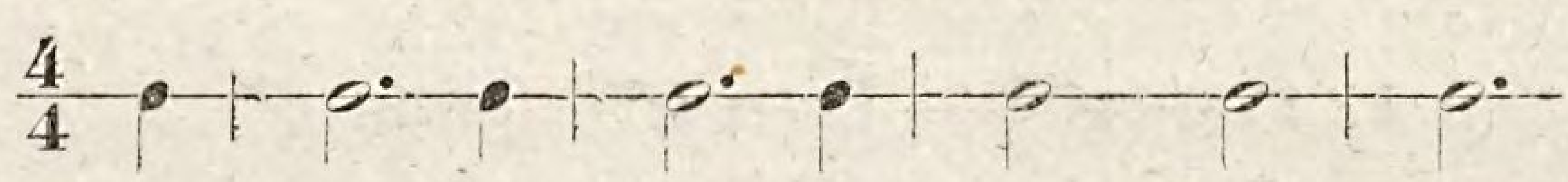
These enthalten müſsten, vielmehr kann oft ein unbestimmter vieldeutiger Akkord, dessen Sinn erst die Folge aufhellt, wie ein verminderter Septimenakkord oder übermäßiger Dreiklang vier und mehr Takte allein ausfüllen, sei es durch Arpeggien oder mit wechselnden Vorhalten (vergl. oben Schubert op. 90. 3, Takt 79—82) vor den einzelnen Akkordtönen. In dieser Weise gedehnt, kann schließlich ein längeres Musikstück aus einer sehr kleinen Anzahl von Thesen bestehen.

49. Umgekehrt kann, wo eine rege Polyfonie sich entfaltet, die Melodik so schnelle und bunte Sätzchen gestalten, daſs eine Schematisirung an die Grenzen der Unmöglichkeit streift, besonders wenn die Umrankungen und Verschlingungen derart geschehen, daſs die dadurch ausgeprägten Thesen in einander übergreifen; moduliren solche Sätze noch obendrein stark, so muſs an Stelle der übersichtlichen Thesenverkettung die Themendurchführung treten, wenn nicht das Ganze sich in's Haltlose verlieren soll. Manche Fugen und Sätzchen mit freier Nachahmung haben ja trotz der buntesten Rhythmik und lebendigsten Polyfonie ein wohlerkennbares festes harmonisches Gerüst, aber das sind doch verhältnismäßig wenige; es heißt aber den Geist unserer Zeit und den Fortschritt der Musik nicht verstehen, wenn man die Gebilde, denen harmonische Klarheit fehlt, über die stellt, welche sie besitzen, und wenn man lieber jene nachzubilden strebt als diese. Das Bewuſstsein der harmonischen Principien hat sich langsam aus einer lediglich aus melodischen Kombinationen erwachsenen Polyfonie entwickelt; wenn wir heute wieder sehr mit einer komplicirten Stimmführung liebäugeln (Wagner, Brahms), so werden wir doch nicht die Errungenschaften der Jahrhunderte seit Paläſtrina und Händel wieder preisgeben, sondern unsere moderne Polyfonie steht im Banne der Harmonik und trägt daher nicht wie leichtes Wellengekräusel die Nuſsschale eines mehr spielenden Interesses hierhin und dorthin, sondern mit gewaltigem Wogenschlage packt sie

uns ganz, reißt sie uns mit sich fort wie der stürmische Ocean, nicht im Spiele, sondern im heiligen, großen Ernste. Die Kunst hat an Ausdrucksfähigkeit ganz unbeschreiblich gewonnen durch Herausbildung einer klaren Harmonik, welche allein eine breite Entwickelung mit großem einheitlichen Zuge ermöglicht; Rhythmik und Melodik sind durch sie nicht in Fesseln geschlagen, sondern haben nun erst recht Bedeutung und Macht gewonnen, da sie nicht mehr in's Blaue hinein, sondern auf fester Grundlage zu bestimmtem Zwecke ihre Kräfte entfalten.

50. Eine Vieldeutigkeit, wie die der zweiklängigen Thesen, ist bei den dreiklängigen, besonders den zweiseitigen, nicht möglich. Für einige einseitige dreiklängige Thesen lernten wir allerdings § 22 Doppeldeutungen kennen; wir können nun mit Bestimmtheit annehmen, dass die metrische Akcentuation hier wieder bestimmend für die Auffassung werden kann. Wenn ich z. B. die These a^+ — f^+ — c^+ aussetze: , so wird f^+ als thetischer Akkord erscheinen; setze ich es aus als , so hat f^+ keinen Akcent und wir sind geneigt, es als Vermittelungsklang des Sextenschrittes a^+ — c^+ anzusehen und in dem Ganzen eine mittelbare These des c^+. Die Metrisirung als  hat den Sinn einer mittelbar offenen These von f^+ und ist zu Wiederholungen geeignet; doch kann dieselbe auch in dem Sinne verwerthet werden, dass a^+ als stärkst akcentuirt gilt und wo nicht als Tonika, so doch als antinomer Wechselklang der Tonika $^o a$ sich herausstellt. Die These erscheint dann als zweiseitige, mittelbar offene, da f^+ der $^+$Klang der ^{o}Terz (Terzwechselklang) und a^+ als auf der $^+$Seite von $^o a$ gelegen anzusehen ist; da die Tonika selbst in der These nicht vorkommt, hat jedoch diese Auffassung ihre Bedenken. Die Bedeutung solcher verschiedener Auffassungen wird uns gleich klar werden.

51. Der Sinn der zweiseitigen Thesen, soweit sie direkte und geschlossene sind, kann nicht zweifelhaft sein; sie sind allemal Thesen des Schlusskianges (§ 26—30). Dagegen sind fast alle mittelbar offenen mindestens zweideutig, sofern sie zu einem $^{\circ}$Klange oder einem $^{+}$Klange führen können, welche im Verhältniss des Quintwechsels stehen. Ein f^{+} — g^{+} wird allerdings nicht ganz glücklich nach $^{\circ}g$ schließen; diese Folge als erste These wird immer den Charakter eines Trugschlusses haben, wenn nicht den eines Fehlers, Versehens (Querstand des es gegen das erwartete e in c^{+}). Daher wird f^{+} — g^{+} als offene These auch nur c^{+} setzen, und wenn hernach vielleicht nach mehrmaliger Wiederholung der beiden Klänge, $^{\circ}g$ als Anfang einer direkten These (als Tonika) auftritt, so geschieht eigentlich ein Wechsel der Tonalität, eine Modulation. Dagegen können z. B. $^{\circ}c$ — g^{+}, as^{+} — g^{+}, des^{+} — g^{+}, $^{\circ}f^{7}$ — g^{+7}, $^{\circ}f$ — f/g sowohl eine These von c^{+} als $^{\circ}g$ bedeuten, während andere Wendungen als Trugschlüsse d. h. hier als Modulationen erschienen; denn wir erwarten durchaus von g^{+} aus den Dominantschritt oder (retrograden) antinomen Wechsel. Allenfalls ließe sich von g^{+} aus mit Glück der Leittonschritt nach as^{+} machen, welches dann entweder als Tonika oder Ober- oder Unterdominante festgestellt würde:



1) $^{\circ}c$ — g^{+} $^{\circ}c$ — g^{+} as^{+} — des^{+} — es^{+} — as^{+}.
V

2) $^{\circ}c$ — g^{+} $^{\circ}c$ — g^{+} as^{+} — des^{+} — as^{+7} — des^{+}.
V

3) $^{\circ}c$ — g^{+} $^{\circ}c$ — g^{+} as^{+} — es^{+} — b^{+7} — es^{+}.
V

Doch bleibt es auch hier immerhin fraglich, ob wir nicht $^{\circ}g$ oder c^{+} als gesetzt empfinden und daher die zweite These (3.—4. Takt) als modulirend erscheint.

52. Wir kommen nun zu dem Punkte, uns klar zu machen,

welche Bedeutung Thesenfolgen haben, welchen Unterschied es macht, ob ich in $^{o}c — g^{+}$ das c^{+} oder ^{o}g als gesetzt annehme. Schon früher betonten wir, dass das Setzen eines Klanges als Mittelpunkt einer These nicht dazu zwingt, ihn als Beherrscher einer Tonalität anzusehen, dass vielmehr dieses erste Setzen ganz in derselben Weise anspruchslos und einfach ist, wie das einfache Angeben eines Tones oder Klanges, dass also eine solche These eigentlich nur einen Keim bedeutet, etwas noch vielseitig bestimmbares, zunächst noch unbestimmtes. Wir müssen die neue Konsequenz unserer Anschauungsweise ziehen, dass wie Harmonieschritte nach dem Intervall der Haupttöne, so Thesenfolgen nach dem Harmonieschritte der durch sie gesetzten Klänge zu bestimmen sind, dass also als eigentlicher Inhalt der These der durch sie gesetzte Klang anzusehen ist. Aus dieser Auffassungsweise entspringt die weitere Konsequenz, dass für Thesenverknüpfung nicht der Harmonieschritt vom Schlussakkord der einen zum Anfangsakkord der anderen das wichtigste Moment ist, sondern der Harmonieschritt vom gesetzten Klange der einen zum gesetzten Klange der andern, wenn auch sogar der Fall denkbar ist, dass zwei Thesen (mittelbar und offen) einander folgen, in denen beiden der gesetzte Klang selbst gar nicht gebracht wird, z. B.

1. $\widehat{ft} — g^{+7} — \widehat{ft} — g^{+7}$ (gesetzt c^{+}).

2. $\widehat{bt} — c^{+7} — \widehat{bt} — c^{+7}$ (gesetzt f^{+}).

Natürlich kann aber der Harmonieschritt des Uebergangs nicht gleichgiltig sein, da er ja zunächst in's Ohr fällt, ehe man weiß, welchen Klang die zweite These setzt, welcher Systemschritt gemacht wird; ist aber der Systemschritt ein leichtverständlicher, so mag an der Uebergangsstelle auch einmal ein sehr schwer verständlicher Harmonieschritt stehen, die Folge wird doch als verständlich erscheinen, während umgekehrt ein schwer verständlicher Systemschritt uns befremden wird, auch wenn er gut vermittelt ist. Die Leichtverständ-

lichkeit des Systemschrittes kann auch sonst sehr schwer verständliche Thesen verständlich machen, besonders wenn zur Haupttonart gegangen wird, so in meinem as-Moll-Walzer op. 25, wo im vierten Theile (e-Dur) die Thesen einander folgen:

1) h^{+7} — c^{+} (gesetzt c^{+}).

2) ^{0}c — h^{+7} (gesetzt e^{+} durch den antilogen antinomen Terzklang ^{0}c und die Dominante h^{+}).

53. Die Uebergänge außer Acht lassend, beschäftigen wir uns nun nur mehr mit den Systemschritten bei der Thesenverknüpfung. Die einfachsten Fälle erwähnten wir schon, das verharren in derselben Tonalität und die Gegenüberstellung zweier Thesen mit verschiedenen Hauptklängen und folgendem Rückgange zur ersten Tonika. Wir betonten auch, dass solche zweitheilige Gegenüberstellungen vorsichtig zu machen und nicht allzuhäufig anzuwenden sind, wenn nicht Unklarheit und Zerfahrenheit entstehen soll. Vor allem muss eine Haupttonalität als solche durch mehrere Thesen festgestellt werden. Sprünge der Tonalität, d. h. Uebergänge in Tonarten, deren Tonika mit der Tonika der Haupttonart nicht im ersten Grade verwandt sind (d. h. deren Haupttöne weder primäre Ober- noch primäre Untertöne sind noch auch im Verhältniss der Sexte (5 : 3 oder $^{1}/_{5} : {}^{1}/_{3}$) zum Haupttone der Tonika stehen), erfordern gerade so eine Erklärung durch die Folge, wie Folgen unverbundener Klänge. Auch einige Tonarten, deren Tonikahaupttöne gegen den Tonikahauptton der Haupttonart ein konsonantes Intervall bilden, erfordern eine solche Erklärung; es sind dies die antinomen Tonarten der antilogen Quinte, Terz und Sexte (alle antilogen antinomen Klänge divergiren ja, wie wir schon früher bemerkten $b : \overleftarrow{des} : f — c : \overrightarrow{e : g}$).

Sämmtliche Sextentonarten nehmen sich ja freilich auch viel besser aus und erscheinen ungezwungener eingeführt, wenn ihnen eine Wendung nach einer Quint- oder Terztonart folgt, welche die Beziehung der Sextentonart zur Haupttonart zu vermitteln geeignet ist. Solche Tonartfolgen wären:

A. Dur:

1) c-Dur — a-Dur — f-Dur.

2) c-Dur — a-Dur — e-Dur (oder °e).

3) c-Dur — °a — f-Dur.

4) c-Dur — °a — e-Dur (schon gewagter, da °a — e⁺ selbst wieder ein nur mittelbar verständlicher Schritt ist; besser statt e-Dur — °e).

5) c-Dur — es-Dur — g-Dur.

6) c-Dur — es-Dur — as-Dur.

7) c-Dur — °es — g-Dur (kühn; besser statt g-Dur — °g).

8) c-Dur — °es — as⁺.

NB. Sämmtlich mit folgendem Rückgange nach c-Dur.

B. Moll:

9) °e — °g — °h.

10) °e — °g — °c (oder c-Dur).

11) °e — g-Dur — °h.

12) °e — g-Dur — °c (oder c-Dur; letzteres besser).

13) °e — °cis — °a.

14) °e — °cis — °gis.

15) °e — °cis-Dur — °a (besser a-Dur).

16) °e — °cis-Dur — °gis.

NB. Sämmtlich mit folgendem Rückgange nach °e.

Hier sind uns die Mollbeispiele fast alle ungewohnt, während die Durbeispiele leicht eingänglich sind; das wundert uns jedoch gar nicht, da wir wissen, wie's bisher in der praktischen Komposition um die Sextenschritte, ja sogar die Terzschritte der Harmonie von Moll zu Moll steht. Vor hundert Jahren waren auch die homonomen Terzschritte von Dur zu Dur noch Raritäten. Wir haben unkultivirten aber kulturbedürftigen und kulturfähigen Boden vor uns.

Da die Quinttonart in all diesen 16 Fällen eigentlich nur zur nachträglichen Erklärung des Systemschrittes und zur Erleichterung der Rückkehr von der Sextentonart zur Haupttonart eingeschoben

wird, so wird sie meist auch nur kurz angedeutet, am besten, wenn sie aus einklängiger These ihrer Tonika besteht. Früher würde man ein derartiges starkes Betonen und ausgebreitetes Auftreten eines Klanges nicht für Ausprägung eiuer Tonart gehalten haben; seit wir aber unter Ausprägung einer Tonart nur das Setzen eines Klanges durch eine These verstehen, müssen wir auch den Fall mit einbegreifen, wenn ein Klang [meist durch ein rhythmisches Motif belebt oder umspielt durch einen melodischen Gang] breit aufgestellt wird. Der Ausdruck „Ausprägung einer Tonart" ist vielleicht nicht ganz glücklich, da der alte Begriff der an die Tonleiter gebundenen Tonart damit verwechselt werden könnte, sondern wir müssten überhaupt sagen: nachdrückliche Betonung, bedeutungsvolle Hinstellung, Aufstellung eines Klanges — dann würde der Fall selbstverständlich subsumirt sein, wo die Aufstellung durch einklängige These geschieht. Wie sehr übrigens die Bedeutung der geschlossenen Tonarten im Sinne der leitertreuen Harmonik uns in Fleisch und Blut übergegangen ist, sei es durch unsere musikalische Erziehung, oder aber, wie ich meine, aus dem natürlichen Grunde, dass die beiden homonomen Quintklänge in der That der Tonika am nächsten verwandt sind und daher eine Auffassung von Akkordfolgen, welche nur Töne der drei Klänge benutzen, im Sinne dieser drei Klänge sehr wohl möglich ist: — das beweisen die tonalen Sequenzen. Tonale Sequenzen setzen natürlich nur die Tonika, da ja ihre Bedeutung gerade darin besteht, eine tonale Einheit im Gewande harmonischer Vielgestaltigkeit (meist mit Dissonanzverkettungen) zu bringen. Die tonalen Sequenzen gehören daher nicht hierher, wo es sich um Konstruktion verschiedener Thesen zu gerundeten Perioden handelt.

54. Wir kommen nun zu der Art von Konstruktionen, wo auf eine der Haupttonart gegenüberstehende Tonart ein besonderer Nachdruck gelegt werden soll, wo also vorübergehend (immer noch in der Themenbildung, nicht in der

Durchführung) eine neue Tonalität die Herrschaft erhält. Es sind dies besonders Thesenfolgen, welche in Ansehung der Toniken den dreiklängigen mittelbaren Thesen des § 19 entsprechen. Die in Frage kommenden Tonartfolgen sind dieselben wie die im vorigen §. verglichenen (1—16), nur ist ihre Auffassung eine ganz andere. Während es sich dort darum handelte, der Haupttonart die der Sexte gegenüberzustellen und über die Quinttonart oder Terztonart zur Haupttonart zurückzukehren, kommen wir jetzt dazu, der Haupttonart die Quint- oder Terztonart gegenüberzustellen, durch Vermittelung der Sextentonart, d. h. die Aufstellung der Quint- resp. Terztonart als eine Nothwendigkeit, als eine Folgerung zu motiviren, da dieselbe den Mittelpunkt der Beziehungen der Haupttonart und Sextentonart bildet. Diese Art der Konstruktionen ist von größter Wichtigkeit und sehr beliebt. Da trotz des Schlusses zur Quint- resp. Terztonart das Bewustsein der Haupttonalität doch gewahrt bleibt und gewahrt bleiben muss, so erscheinen solche Konstruktionen als offene, als fortzusetzende, eine Folge verlangende. Die Fälle sind:

1) c-Dur — es-Dur — g-Dur.
2) c-Dur — es-Dur — as-Dur.
3) c-Dur — a-Dur — f-Dur.
4) c-Dur — a-Dur — e-Dur.
5) ^{o}e — ^{o}cis — ^{o}a.
6) ^{o}e — ^{o}cis — ^{o}gis.
7) ^{o}e — ^{o}g — ^{o}h.
8) ^{o}e — ^{o}g — ^{o}c.

Dazu kommen die Fälle mit homologen antinomen Sextentonarten:

9) c-Dur — ^{o}a — f-Dur.
10) c-Dur — ^{o}a — e-Dur (nicht zwingend, siehe Nr. 19).
11) ^{o}c — g-Dur — ^{o}h.
12) ^{o}e — g-Dur — ^{o}c (nicht zwingend, siehe Nr. 20).

Bedenklich sind die mit antilogen antinomen Sextentonarten:

13) c-Dur — °es — g-Dur (vgl. 18).

14) c-Dur — °es — as⁺.

15) °e — cis-Dur — °a.

16) °e — cis-Dur — °gis.

Einige Fälle sind glücklich zu verwerthen, wo die Quinttonart resp. Terztonart antinom ist und die Sextentonart sie dennoch überzeugend einführt (Quintwechsel- und Terzwechseltonart):

17) c-Dur — es-Dur — °g.

18) c-Dur — °es — °g.

19) c-Dur — °a — °e (sehr gut; vgl. 10).

20) °e — g-Dur — c-Dur (sehr gut; vgl. 12).

21) °e — °cis — a-Dur.

22) °e — cis-Dur — a-Dur (analog 18, erscheint uns aber besser, weil wir Wendungen von Moll nach Dur allgemein leichter auffassen als die von Dur nach Moll).

55. Eine gleichfalls sehr gut verständliche und noch viel häufigere Konstruktion ist die, dass zuerst der Haupttonart die Tonart des homol. homon. Doppelquintschritts folgt und darnach die des einfachen homol. homon. Quintschritts. Es giebt auch hierbei zwei verschiedene Fälle: 1) Es wird der Nachdruck auf die Tonart des Doppelquintschritts gelegt und die Dominanttonart erscheint nur als zurückleitend zur Haupttonart, 2) Die Tonart des Doppelquintschritts wird nur leicht berührt und dient dazu, die Dominanttonart zwingend vorzubereiten. Im ersteren Falle erhalten wir die geschlossenen Sätze:

1) c-Dur — **d-Dur** — g-Dur — c-Dur } seltener;
2) °e — °**d** — °a — °e }

im zweiten die offenen:

3) c-Dur — d-Dur — **g-Dur**.

4) °e — °d — °**a**.

Auch die antiloge homonome Doppelquinttonart kann in solcher Weise eingeführt werden:

5) c=Dur — **b=Dur** — f=Dur — c=Dur.

6) c=Dur — b=Dur — **f=Dur**.

7) °e — **°fis** — °h — °e.

8) °e — °fis — **°h**.

Doch ist der Effekt bei weitem nicht so gut wie der bei 1—4, weil der retrograde antiloge homonome Quintschritt hinter dem Dominantschritt zurücksteht (vgl. § 58). Die Wendung von der homol. homon. Doppelquinttonart nach der homol. antin. Doppelquinttonart ist zwar verständlich, aber nur als offener Satz zu verwerthen, da der Tonalitätsschritt (c=Dur — °d) als Pseudodoppelquintschritt verstanden und daher die Rückkehr zur Haupttonalität nicht als Abschluss, sondern als überleitend zur Tonart der antilogen homonomen Quint angesehen werden wird. Diese Fälle sind:

9) c=Dur — d=Dur — °d.

10) °e — °d — d=Dur.

Derartigen offenen Sätzen folgt natürlich immer ein anderer Satz, der entweder zur Haupttonart zurückkehrt oder aber besonders in Durchführungstheilen weiter vorwärts treibt.

Ausnahmen hiervon sind selten. Doch finde ich bei Beethoven op. 57 (Sonata appassionata) I. Satz Takt 67—72 die Konstruktion:

I. These: e=Dur (e^+ ausgebreitet).

II. These: h=Dur (h^+ — ħ / fis — h^+).

III. These: °cis (°cis — fis / ȼis — °cis).

IV. These: e=Dur (e^+ — e / ħ — e^+ — °cis — $\underset{V}{e^+}$ — h^{+7} — e^+),

d. h. von c=Dur aus die Tonartfolge: c=Dur — g=Dur — °a — c=Dur; der Pseudodoppelquintschritt der Tonalität h^+ — °cis wird zunächst als homol. antin. Doppelquintschritt verstanden, durch den Rückgang nach c=Dur wird aber °cis in die homol. antin. Sextentonart umgedeutet, die These erscheint als zweiseitige (zufolge der antilogen Bedeutung der Sexte) und der Schritt h^+ — °cis als

Pseudodoppelquintschritt (Kombination eines Quintschrittes $h^+ — e^+$ und eines Sextenschrittes $e^+ —' {}^\circ cis$).

56. Aehnlich dem schon als wenig respektabel charakterisirten Quintencirkel durch fortgesetzte Dominantschritte der Harmonie giebt es auch Thesenverkettungen durch fortgesetzte Dominantschritte der Tonalität, wenn auch natürlich nicht durch den ganzen Cirkel von zwölf Tonarten. Diese sind wie jene verwerflich, weil der inneren Einheit und Geschlossenheit entbehrend. Es giebt aber auch Thesenverkettungen durch fortgesetzte retrograde **antiloge** homonome Quintschritte (als solche werden die homol. homon. Quintschritte in mehrfacher Folge verstanden), ja es giebt Folgen mehrmaliger retrograder homologer oder antiloger homonomer Terz- oder Sextenschritte in derselben Richtung. Alle solche einseitig fortschreitende Tonartfolgen, auch wenn sie abwechselnd aus Quint-, Terz- und Sextenschritten bestehen, müssen wir als gering an Werth charakterisiren; dieselben sind keine Konstruktionen, die einen inneren Plan, eine innere Einheit, Idee erkennen lassen, sondern Aneinanderhängungen, Aufschichtungen ohne Kitt. Solche Reihen sind:

[1) c-Dur — g-Dur — d-Dur — a-Dur ꝛc.
2) °e — °a — °d — °g ꝛc.
3) c-Dur — e-Dur — gis-Dur (≂ as-Dur) — c-Dur.
4) °e — °c — °as — °fes (≂ °e).
5) c-Dur — a-Dur — fis-Dur (≂ ges-Dur) — es-Dur — c-Dur.
6) °e — °cis — °ais (≂ °b) — °g — °e.
7) c-Dur — as-Dur — fes-Dur (≂ e-Dur) — c-Dur.
8) °e — °gis — °his (≂ °c) — °e.
9) c-Dur — es-Dur — ges-Dur (≂ fis-Dur) — a-Dur — c-Dur.
10) °e — °g — °b — °des (≂ °cis) — °e.
11) c-Dur — a-Dur — e-Dur — h-Dur — fis-Dur u. dergl.
12) °e — °g — °c — °as u. s. f.]

Ausnehmen könnte man vielleicht 3—4 und 7—8, da schon der

zweite Terzschritt auf den Klang stößt, der mit dem Terzklange der entgegengesetzten Seite enharmonisch identisch (≈) ist. Die Folge der Akkorde $c^+ — e^+ — as^+ — c^+$ oder $c^+ — as^+ — e^+ — c^+$ resp. $^oe — ^ogis — ^oc — ^oe$ und $^oe — ^oc — ^ogis — ^oe$ haben wir § 27 ad 1—4 als verständliche zweiseitige Thesen anerkannt und wir sind nun hier berechtigt anzunehmen, dass, wenn die Haupttonalität genügend ausgeprägt war, wir nach einer kurzen These in der homologen homonomen Terztonart die antiloge homonome Terztonart als solche zu verstehen vermögen. Dagegen scheint es mir zweifelhaft, ob wir nach drei Sextenschritten den vierten als zur Ausgangstonart zurückleitend empfinden können. Unser Eifern gegen solche Cirkelmodulationen wird freilich wenig helfen, sie werden sogut wie der gemeine Quintencirkel immer wieder geschrieben werden.

Wenn wir einen ähnlichen Vorgang, wie die enharmonische Verwechselung auf dem Papier ist, für die Auffassung solcher Cirkel annehmen (die von mir so genannte enharmonische Identifikation), so werden ja freilich dieselben immer zu zweiseitigen Thesen, vorausgesetzt, dass die Auffassung nicht erst bei der Rückkehr zur Haupttonart, sondern schon vorher nach der entgegengesetzten Seite umspringt.

57. Die den zweiseitigen Thesen ohne mitteneingeschobene Tonika entsprechenden zweiseitigen Konstruktionen sind sehr selten und müssen mit Vorsicht angewendet werden. Eine Tonartfolge wie:

1) c-Dur — f-Dur — g-Dur — c-Dur.
2) $^oe — ^oh — ^oa — ^oe$

ist nur mit Glück zu verwerthen, wenn die Dominanttonarten beide nur flüchtig berührt, nur kurz angedeutet werden und die Haupttonalität sehr scharf ausgeprägt war. Dann allerdings ist der Effekt ein vorzüglicher. Unter gleichen Vorbedingungen sind auch diese Folgen gut:

3) c=Dur — g=Dur — f=Dur — c=Dur.

4) °e — °a — °h — °e.

Die Einführung der antinomen Wechseltonart statt der antilogen homonomen Quinttonart ist für Dur fassbar und für Moll aus öfters gedachtem Grunde sogar recht gut:

5) c=Dur — °c — g=Dur — c=Dur.

6) c=Dur — g=Dur — °c — c=Dur.

7) °e — °a — e=Dur — °e.

8) °e — c=Dur — °a — °e.

Es empfiehlt sich im allgemeinen nicht, einen häufigen Gebrauch von solchen zweiseitigen Konstruktionen zu machen und Beispiele aus unserer Litteratur sind eben nicht häufig; man wird vielmehr gern immer wieder die Haupttonart berühren oder doch vermittelte Uebergänge machen. Ueberhaupt darf man nicht erwarten, dass allen verständlichen Harmonieschritten auch verständliche Systemschritte, allen verständlichen Thesen auch verständliche Thesenkonstruktionen entsprechen; denn wenn manche Harmonieschritte von entfernterer Verwandtschaft nur noch bei sehr deutlich ausgeprägter Tonalität verständlich erscheinen, so ist nicht zu erwarten, dass ihnen Thesenfolgen entsprechen, bei denen der Harmonieschritt der Toniken derselbe ist, da beim Tonikenwechsel (Modulation) ja der Halt verloren geht, welcher dort allein den Schritt erkennbar machte. Man wird staunen, wenn man bei eingehender Betrachtung der Werke unserer klassischen Meister bemerkt, wie einfach die Konstruktionen sind, welche sie fast einzig zur Anwendung gebracht haben. Der Vollständigkeit wegen müssen wir jedoch noch eine Anzahl anderer zweiseitiger Konstruktionen erklären, welche die Terztonarten und Sextentonarten mit berühren. Solche Konstruktionen sind:

9) c=Dur — as=Dur — g=Dur — c=Dur.

10) °e — °gis — °a — °e (besser einseitig: °gis — e⁺ — °e).

11) c=Dur — as=Dur — e=Dur — c=Dur (§ 56. 7).

12) °e — °gis — °c — °e (ib. 8).

13) c-Dur — °c — e-Dur — c-Dur (kühn).

14) °e — e-Dur — °c — °e (kühn).

58. Die homonomen Leittonarten können der Haupttonart unvermittelt gegenübergestellt werden und zwar gewinnt die neue Tonalität dann allemal das Uebergewicht über die alte durch die Schlussbedeutung des Leittonschrittes. Man spricht daher von Rückungen um einen Halbtonschritt, gleichviel ob derselbe chromatisch oder diatonisch ist. In dem Worte „Rückung“ liegt aber klar die Bedeutung ausgesprochen, dass man eine Verschiebung der Tonalität empfindet. Die Leittonart erscheint nicht als Gegensatz der Haupttonart, sondern sie tritt an Stelle derselben. Daher finden sich besonders in Durchführungstheilen neuerer Kompositionen häufig steigende oder fallende (°Leittonschritte) Tonalitätsfortschreitungen in kleinen Sekundschritten (z. B. Chopin, as-Dur-Ballade: e-Dur — f-Dur); die Fortschreitung kann mehrere Male wiederholt werden (Beethoven, Schlacht von Vittoria).

Eine diesen Rückungen der Tonalität ähnliche auf melodische Principien zurückzuführende Wirkung hat der retrograde homologe homonome Doppelquintschritt von Dur zu Dur (das Analogon in Moll vermögen wir wenigstens bis jetzt nicht zu fassen), z. B. d-Dur — c-Dur. Da die Erklärung der ganz frappanten Wirkung anders nicht möglich ist, als dass wir den fallenden Ganztonschritt d — c der Haupttöne der Tonarten rein melodisch, d. h. im Sinne des retrograden homol. homon. Quintschrittes (Dominantschritts) wie den Leittonschritt auffassen, so dürfen wir den Schritt auch nicht Doppelquintschritt nennen, sondern müssen ihm einen eigenen Namen geben, wofür ich

„fallenden Ganztonschritt der Tonalität“

vorschlage. Dadurch, dass wir bei diesem Schritt geradeso wie beim Leittonschritt nicht auf die Harmonie-, sondern die Melodiebedeu-

tung des Intervalls (als Sekunde, nicht als Quint der Quint) rekurriren, heben wir ihn genügend als etwas besonderes heraus. Es versteht sich, dass die Halbtonverrückungen der Tonalität nach oben oder unten zu sowie die Ganztonverrückung nach unten (die nach oben existirt nicht) nicht bei der Themenbildung ihren Platz finden, sondern in den Wirrnissen der Durchführungstheile, wo unser Tonalitätsbewustsein absichtlich irregeführt wird.

Die Wirkung des fallenden Ganztonschrittes (nur von Dur zu Dur) ist in der That eine ganz außerordentliche, gelegentlich überwältigende; mehrmals wiederholt macht sie, wenn der Charakter des Stückes danach ist, den Eindruck einer hohen Gravität.

59. Sollen nun aber die homonomen Leittonarten nicht zum dauernden Ruhepunkte oder zum Ausgangspunkte weiterer Fortschreitungen genommen werden, soll vielmehr die alte Tonalität wieder in ihre Rechte treten, so kann dies ja wohl auch direkt geschehen, durch einen Leittonschritt in umgekehrter Richtung; die Wirkung ist jedoch eine schroffe. Vielmehr wird die Tonalität lieber den Leittonschritt in seine beiden Theile zerlegen, in einen Quint- und einen Terzschritt, und daher entweder über die Quint- oder Terztonart derselben Seite zurückkehren. Der homologen homonomen Leittonart kann auch die homologe antinome folgen, welche direkt zur Haupttonart zurückführt. Die Fälle sind:

1) c-Dur — h-Dur — g-Dur — c-Dur.
2) c-Dur — h-Dur — e-Dur — c-Dur.
3) c-Dur — h-Dur — °h — c-Dur.
4) c-Dur — des-Dur — f-Dur — c-Dur.
5) c-Dur — des-Dur — as-Dur — c-Dur.

Von der antilogen homonomen Leittonart aus kann zunächst der homologe antinome Leittonschritt zur antinomen Wechseltonart der Haupttonart gemacht werden:

6) c-Dur — des-Dur — °c — c-Dur.

Die Mollbeispiele sind uns gewohntermaßen ungeläufig, müssen aber

hier notirt werden und sind nach mehrmaligem Hören doch auch recht gut zu begreifen.

7) °e — °f — °a — °e.

8) °e — °f — °c — °e.

9) °e — °f — f-Dur — °e.

10) °e — °dis — °h — °e.

11) °e — °dis — °gis — °e.

12) °e — °dis — e-Dur — °e.

Es ist traurig wie sehr das Mollgeschlecht vernachlässigt worden ist und noch wird; eine Fülle ungeahnter Schätze liegt im Schoße des Mollprincips noch ungehoben. Es ist kein Zweifel, dass die nächste Zeit uns auf diesem Gebiete heimischer machen wird; aber die Mitwelt würde den Komponisten nicht verstehen und ihn verdammen, der ihr hier mit vielen neuen Wendungen käme, wenn die Schule nicht Notiz von diesen Dingen nähme und ihre allmähliche Verbreitung anbahnte. Wenn sich sporadisch einzelne Fälle von Terz- und Sextenschritten von Moll zu Moll bei neueren Komponisten finden, so ist das das Resultat eines gewissen Strebens nach Originalität und des Suchens nach neuen, noch verständlichen Wendungen. Bei Schubert scheint es allerdings doch mehr als bloßes Herumtappen zu sein; so finde ich z. B. in dem Liede „Kriegers Ahnung" zu den Worten: „hier fühlt die Brust sich ganz allein" die Harmonien: °cis — a-⊕- — f^+ — °e — °c, d. h. wenn man die Durchgangsharmonien a ⊕- und f^+ bei Seite setzt, einen homol. homon. Sextenschritt und einen homol. homon. Terzschritt von Moll zu Moll.

Ebenso steht in dem Liede „Der Atlas" zu den Worten: „stolzes Herz" der homologe Sextenschritt °gis — °h. Es scheint, dass Schubert in der letzten Zeit seines leider so kurzen Lebens sich mit harmonischen Problemen beschäftigt und besonders das sonst stiefmütterlich behandelte Moll genauer berücksichtigt hat.

Ich glaube in meiner Lehre von den Harmonieschritten zum ersten Male den Maßstab für alle möglichen oder unmöglichen Har-

monieverkettungen aufgestellt zu haben, sodass dem Komponisten wenigstens das planlose Suchen erspart bleiben kann, an dessen Stelle ein wohlgeplantes Versuchen zu treten hat.

60. Es bleiben uns noch die letzten kühnsten Harmonieschritte übrig zur Prüfung ihrer Verständlichkeit als Systemschritte; ich meine den antilogen antinomen Doppelquintschritt und Leittonschritt, sowie die verschiedenen Arten der Tritonschritte. Der Pseudodoppelquintschritt (homol. antin.) des Systems ist sowohl von Dur als von Moll aus verständlich; aber er bildet keinen Ruhepunkt, er möchte gern nur als Durchgang gelten, die zwingende Schlusskraft des Schrittes durch folgenden Dominantschritt macht sich auch hier geltend. Brauchbare Konstruktionen wären daher:

1) [c-Dur] — °a — g-Dur — c-Dur.

2) [°e] — g-Dur — °a — °e.

Auch die umgekehrte Tonartfolge ist gut, indem von der Dominante zur homol. antin. Sextentonart gegangen wird:

1) a) [c-Dur] — g-Dur — °a — c-Dur (vgl. § 55 Schluss das Beispiel aus der Appassionata).

2) a) [°e] — °a — g-Dur — °e.

Sehr wohl brauchbar ist der homologe antinome übermäßige Quartschritt (Tritonschritt) des Systems, besonders von Moll zu Dur, weil da von dem homol. antin. Tritonklange zum antinomen Wechselklange der Haupttonika ein homol. homon. Tritonschritt ist, dessen Schlusskraft wir kennen; auch ist von der Dominante des homol. antin. Tritonklanges zur Haupttonika ein homol. homon. Leittonschritt, der gleichfalls vortrefflich vermittelt. Brauchbare Gestaltung wäre daher:

3) °e — b^+ — (f^+) e^+ — °e (vgl. Schubert A-moll-Sonate op. 42, I. Satz, Takt 18—26).

Für Dur ist der Rückgang über die Dominante viel bequemer:

4) c-Dur — °fis — g-Dur — c-Dur.

Der antiloge antinome Doppelquintschritt des Systemes fordert

wie der der Harmonie zu seiner Erklärung nach sich den Doppelquintschritt oder retrograden antinomen Wechsel, wodurch die Konstruktionen entstehen:

5) c-Dur — °b — °f (oder b⁺).

6) °e — fis⁺ — h⁺ (oder °fis).

Aber die dadurch erreichten Systeme des antil. antin. einfachen Quintschritts resp. antil. homon. Doppelquintschritts sind nicht zur einfachen Gegenüberstellung gegen die Haupttonart geeignet; es wird daher gern noch ein zweiter Dominantschritt folgen oder ein Terzwechsel resp. Sextenschritt zur Leittonart, wonach über die Dominanttonart die Rückkehr durch übermäßigen Quartschritt bequem erfolgt.

7) c-Dur — °b — °f — °c (des-Dur) — g-Dur — c-Dur.

8) °e — fis-Dur — h-Dur (oder °fis — °dis) — e-Dur — °e.

Die homonomen, sowie der antiloge antinome übermäßige Quartschritt des Systems, der antiloge antinome Leittonschritt, Terzschritt und Sextenschritt haben ihre Stelle höchstens einmal in Durchführungstheilen, sie sind nicht zu direkter Gegenüberstellung bei Themenbildung geeignet, sondern verlangen weitere fortsetzende Erklärung. Alle wirken am besten, wenn ihnen zunächst ein Dominantschritt oder retrograder antinomer Wechsel folgt, doch sind bei größeren Bildungen auch Terzwechsel, Sextenschritte, ja homonome Terzschritte als Folge zulässig, am besten aber immer, wenn sie nach der Mitte geschehen, nach einer Tonart, die beiden näher verwandt ist. Der möglichen Kombinationen werden dabei so viele, dass es verlorene Mühe wäre, sie notiren oder gar durchsprechen zu wollen; denn jedermann würde vor den langen Tabellen zurückschrecken. Ueber die Art ihrer Einführung sowie ihren Sinn, kann nach dem bisher gesagten kaum noch ein Zweifel herrschen. Man muss nur vor allem die beiden Hauptgesichtspunkte festhalten: 1) bei Themenbildung muss eine Haupttonalität deutlich ausgeprägt werden, 2) die Durchführungstheile suchen

das genügend gefestigte Bewusstsein der Haupttonalität zu verwirren (NB. sie suchen, d. h. sie dürfen es nicht völlig vergessen machen, es muss eben genügend gefestigt sein).

61. Für größere Anlagen ist es zweckmäßig verschiedene Tonalitätscentra aufzustellen, d. h. eine wirkliche Haupttonalität, welche zu Anfang und zum Schluss die Harmonik beherrscht und eine oder mehrere relative Haupttonalitäten, d. h. Tonalitäten, die größere Parthien des Stückes zusammenhalten und sie geschlossen der Haupttonalität gegenüberstellen. So hat z. B. Schubert in dem oben besprochenen Impromptu aus op. 90 die Haupttonalität g-Dur und die Nebentonalität °h; von diesem °h aus werden verschiedene Tonarten berührt (c-Dur, e-Dur), aber diese Tonarten werden nicht direkt auf die Haupttonalität (g-Dur) bezogen, sondern zunächst auf das Nebencentrum °h und durch dieses auf jene. Diese Unterscheidung ist sehr wichtig; denn nur so ist eine Uebersichtlichkeit, eine symmetrische Anlage auch für größere und größte Formen möglich, und nur so können auch entferntere Tonarten so eingeführt werden, dass sie nicht nur überleitend, sondern selbständig, bedeutungsvoll als Ruhepunkte auftreten. Die Wahl der Nebencentra wird natürlich nur die nächsten Verwandten treffen können, die homonomen Quinttonarten (Dominanten), die homonomen Terztonarten, die antinome Wechseltonart, die Quintwechseltonart, Terzwechseltonart und wohl auch die Sextenwechseltonart.

Dieser harmonischen Disposition entspricht meist eine thematische, d. h. die meisten Tonstücke haben mehr als ein Thema, von denen jedoch eins als Hauptthema hervortritt. Das Hauptthema tritt regelmäßig zu Anfang und Schluss in der Haupttonart auf, kann aber auch im Verlauf eines Stückes, besonders in Durchführungstheilen ganz oder bruchstückweise in anderen Tonarten gebracht werden. In den meisten größeren Formen der Komposition (Liedform, Rondoform, Sonatenform) steht dem Hauptthema ein soge-

nanntes II. Thema gegenüber, verschieden vom ersten hinsichtlich des melodisch-rhythmischen Gehaltes, als Gegensatz der Stimmung; war das erste belebt, so wird das zweite ruhiger, war das erste getragen, so wird das zweite lebendiger. Dieses zweite Thema hat regelmäßig eine andere Tonalität als das erste. Da nun weder das erste noch das zweite Thema konstant in einer Tonart zu verharren braucht, vielmehr nur eine Haupttonalität aufweisen muss, die es zusammenhält, so haben wir in der Haupttonalität des Hauptthemas das eigentliche Centrum und in der des II. Themas ein Nebencentrum. Bei der Liedform folgt dem zweiten Thema wieder das erste und damit wieder die Haupttonalität, wir haben also nichts anderes als eine Erweiterung der direkten geschlossenen zweiklängigen These vor uns (z. B. c^+ — g^+ — c^+ als: I. Thema: Haupttonart c-Dur. II. Thema: Haupttonart g-Dur. I. Thema: Haupttonart c-Dur.)

Die bisher für ein zweites Thema beliebten Tonarten sind:

I. bei homonomen Tonarten:

a) Dur:

1) Die Tonart der Oberdominante (c-Dur — g-Dur).

b) Moll:

2) Die Tonart der °Oberdominante (°e — °h).

II. bei antinomen Tonarten:

a) Moll — Dur.

3) Die antinome Wechseltonart (°e — e-Dur).
4) Die Terzwechseltonart (°e — c-Dur).
5) Die Quintwechseltonart (°e — a-Dur).
6) Die Sextenwechseltonart (°e — f-Dur).

b) Dur — Moll.

7) Die Tonart des Terzwechsels (c-Dur — °e).
8) Die Tonart des Quintwechsels (c-Dur — °g).

9) Die Tonart des Sextenwechsels (c-Dur — °h).

NB. 10) Die Tonart des homol. antin. Doppelquintschritts (c-Dur — °d).

Eine kritische Betrachtung dieser durch den Usus bevorzugten Gegenüberstellungen giebt zu allerlei Bemerkungen Veranlassung. Dass von zwei in Dur stehenden Themen das zweite in der homol. homon. Quinttonart (Dominanttonart) des ersten steht, ist sicher das nächstliegende. Die Tonarten des einfachen Quintschrittes sind die einander nächstverwandten homonomen und die homologe Quinttonart widerspricht der Haupttonart nicht so wie die antiloge. Dennoch ist nicht abzusehen, warum nicht auch die widerspruchsvolle antiloge Quinttonart (⁺Unterdominanttonart) gegenübergestellt werden soll, da ja auch thematisch zwischen dem ersten und zweiten Thema Widerspruch, Kontrast ist und sein soll. Aber auch die homonomen Terztonarten würden sich vortrefflich zur Gegenüberstellung eignen; der Wahrheit die Ehre — sie sind auch neuerdings (Schumann u. a., besonders in Fantasiestücken, Novelletten ꝛc.) häufig zur Gegenüberstellung benutzt worden: nur die Sonatenform hält sich noch streng an die herkömmliche Ordnung. Die Sextentonarten möchte ich nicht eben zu häufiger Gegenüberstellung empfehlen, wenn sie auch durchaus verständlich sind; wir wissen, daß der Sextenschritt eigentlich eine nachfolgende Erklärung fordert.

Die Rubrik I. a) des obigen Schemas würde also von unserem Standpunkte aus dahin erweitert werden müssen, dass als homonome Tonarten des zweiten Themas eingeführt werden könnten:

1) Die homologe homonome Quinttonart (c-Dur — g-Dur).
2) Die antiloge „ „ („ — f-Dur).
3) Die homologe „ Terztonart („ — e-Dur).
4) Die antiloge „ „ („ — as-Dur).
[5) Die homologe „ Sextentonart („ — a-Dur).
6) Die antiloge „ „ („ — es-Dur).]

Auffallender ist die Rubrik I. b), welche statt der homologen

Quinttonart die antiloge aufweist, wenn beide Themen in Moll stehen. Die Erklärung für diesen Usus ist aber einfach genug: Die Reciprocität der beiden Klanggeschlechter (Dur und Moll) war nicht erkannt, man nahm daher nach Analogie der Durtonartfolgen die homonome Oberdominanttonart, zumal man bei antinomen Tonarten die antinome Wechseltonart der Molltonart zu nehmen pflegte (gleichfalls, weil sie als Oberdominant fungirte). Uns scheint es jetzt viel natürlicher, wenn das zweite Thema (wenn beide in Moll stehen) in der Tonart der °Unterdominante (homol. homon. Quinttonart) statt der °Oberdominante (antil. homon. Quinttonart) steht. Aber wir müssen auch die Zulässigkeit der homonomen Terztonarten (wo nicht auch der Sextentonarten) für das zweite Thema anerkennen. Die Rubrik I. b) entspricht dann in erweiterter Gestalt I. a):

b) Moll:

7) Die homol. homon. Quinttonart (°e — °a).
8) Die antil. „ „ (°e — °h).
9) Die homol. „ Terztonart (°e — °c).
10) Die antil. „ „ (°e — °gis).
[11) Die homol. „ Sextentonart (°e — °g).
12) Die antil. „ „ (°e — °cis).]

Am wenigsten haben wir an den Rubriken II. a) und II. b) zu bemängeln. Die Unsicherheit und Unbestimmtheit bei Vergleichung von Dur- und Mollverhältnissen hat dazu geführt, fast alle brauchbaren Zusammenstellungen beliebt zu machen. Wir vermissen nur bei II. b) den antinomen Wechsel, der unserer Ansicht nach obenan gehört. Dass die homologe antinome Leittonart sich zur Gegenüberstellung eignet, ist einerseits Folge des Leittonverhältnisses der Haupttöne (indem der Leittonschritt, wie oft bemerkt, als Schluss empfunden wird), andererseits aber Folge des Sextenwechsels, d. h. der vielfachen Gemeinsamkeit der Mittel (Ligaturen). Dass unter II. b) die homologe antinome

Doppelquinttonart sich findet, ist wiederum Folge der Anschauung, dass das zweite Thema gut in der Tonart der Oberdominante gebracht wird, wobei man unter Oberdominante jeden Akkord versteht, der auf der Quinte der Tonika sitzt (der Mollakkord als auf seiner °Quint sitzend gerechnet). Die Tonartfolgen:

a) c-Dur — g-Dur = homol. homon. Quintschritt.

b) c-Dur — °d = homol. antin. Doppelquintschritt.

c) °g — °d = antil. homon. Quintschritt.

d) °g — g-Dur = antinomer Wechsel

sind also nach der herkömmlichen Theorie aus demselben Grunde regelrecht, weil die Akkorde quintverbunden sind, der zweite auf der Quint (in c : es : g das g als Quint gerechnet) sitzt:

a) c : e : g : h : d

b) c : e : g : b : d

c) c : es : g : b : d

d) c : es : g : h : d

Wir können aber von unserem Standpunkte aus die Tonart des homol. antin. Doppelquintschrittes nicht als zur Gegenüberstellung als Nebencentrum geeignet anerkennen, weil der Systemschritt eine Erklärung fordert (er wird obendrein immer als Pseudodoppelquintschritt empfunden g : b : d (f : a :) c : e : g) und müssen sie daher aus der Rubrik II. b) streichen.

62. Die Durchführungstheile der Sonatensätze und auch anderer Formen bestehen meist zunächst aus einer größeren Anzahl kleinerer Bruchstücke, die lose aneinandergefügt sind, aber dadurch Zusammenhang erhalten, dass sie Motive der Hauptthemen verarbeiten und dynamische Steigerungen und Abnahmen, sowie Steigerungen und Abnahmen der Bewegungsart (Figuration) aufweisen. Tonartlich sind sie meist fortschreitende Modula-

tionen, manchmal sogar in Leittonschritten und fallenden Ganztonschritten. Wo indes der Durchführungstheil seinen Gipfelpunkt erreicht, erscheint meistens das Hauptthema in einer andern Tonart (die auch nicht die des zweiten Themas ist), wohl gelegentlich mit dem II. Thema kombinirt, hält sich aber nicht streng in der begonnenen Tonart, sondern macht gut verständliche Fortschreitungen. An dieser Stelle muss die Thesenverkettung wieder deutliche Konstruktionen aufweisen und vor allem muss eine gute zwingende Konstruktion zum Schluss der Durchführung zur Haupttonart zurückführen; diese Konstruktion muss einer mittelbaren offenen These entsprechen und wird sich für ihren Beginn eine Tonart empfehlen, von der aus verständlich über die Dominante zur Haupttonart gegangen werden kann. Man meidet es, vor Wiederbeginn des Themas die Haupttonart zu berühren, dagegen aber sie durch offene Konstruktionen in der Erwartung anzuregen. Fast immer geschieht die letzte Rückkehr durch Dominantschritt (Halbschluss auf der Dominante).

63. Die letzte Form harmonischer Satzbildungen ist die Zusammenordnung mehrerer selbständig geschlossener Musikstücke zu einem Werke (Sonate, Symfonie, Suite 2c). Es ist Tendenz der Neuzeit, die einzelnen Sätze solcher Werke auch inhaltlich, thematisch einander ähnlich zu machen; wenn dieser Gesichtspunkt bei älteren Meistern nicht immer im Auge behalten wurde, so ist es dagegen immer Gesetz oder Usus gewesen, die Tonarten (Haupttonalitäten) für die einzelnen Sätze so zu wählen, dass der letzte Satz in der Tonart des ersten stand, oder bei antinomen Tonarten, dass der letzte in der Quintwechseltonart des ersten stand, der dazwischen stehende Satz oder die dazwischen geschobenen Sätze standen dann regelmäßig in nächstverwandten Tonarten, d. h., wenn sie antinom waren, in der Tonart des Terzwechsels, Quintwechsels (meist nur dann, wenn der erste und letzte Satz homonom waren) oder Sextenwechsels, wenn sie homonom waren in der Tonart des antilogen oder homologen Quintschritts. Doch finden sich auch schon bei

Beethoven sehr kühne Kombinationen, so z. B. im c-Moll-Klavier-koncert, I. Satz °g. II. Satz e-Dur, d. h. in der antinomen Tonart der antilogen Sexte. Die Verständlichkeit einer solchen Folge ist durch direkten Uebergang aus der schließenden Tonika °g in die beginnende e^+ bedingt, wobei alle Stimmen Halbtonschritte machen können (zwei chromatische g — gis, es — e und einen diatonischen c — h, der das Verstehen des Schrittes in seiner wirklichen Bedeutung ermöglicht), welche sämmtlich durch enharmonische Identifikation die Bedeutung von Leittonschritten erhalten, sodaſs die melodische Bedeutung der Stimmschritte allein das Verständniſs vermittelt; sonst würden sich gar sehr viele noch nie gewagte Kombinationen besser schicken wollen, als gerade diese.

Beethoven's Symfonien zeigen betreffs der Haupttonalitäten der einzelnen Sätze folgende Ordnung:

I. Symfonie:

I: **c-Dur**. II: f-Dur. III: c-Dur. IV: c-Dur.

II. Symfonie:

I: **d-Dur**. II: a-Dur. III: d-Dur. IV: d-Dur.

III. Symfonie (Eroica):

I: **es-Dur**. II: °g. III: es-Dur. IV: es-Dur.

IV. Symfonie:

I: **b-Dur**. II: es-Dur. III: b-Dur. IV: b-Dur.

V. Symfonie (c-Moll):

I: °g. II: as-Dur. III: °g. IV: c-Dur.

VI. Symfonie (Pastorale):

I: **f-Dur**. II: b-Dur. III: f-Dur. IV. a): °c (Gewitter und Sturm), b): f-Dur.

VII. Symfonie:

I: **a-Dur**. II: °e. III: f-Dur. IV: a-Dur.

VIII. Symfonie:

I: **f-Dur**. II: b-Dur. III: f-Dur. IV: f-Dur.

IX. Symfonie (d-Moll):
I: °a. II: °a. III: b-Dur. IV: °a und d-Dur.

Hier entsprechen die Tonartenordnungen der I., IV., VI. u. VIII. einer einfachen zweiklängigen These: Tonika — antil. homon. Quintklang — Tonika, wobei jedesmal die beiden letzten Sätze wieder in der Haupttonart stehen. Die zweite entspricht einer These mit dem homolog. homon. Quintklange: d^+ — a^+ — d^+, die beiden letzten Sätze stehen wieder in der Haupttonart. Die dritte macht eine These mit dem Terzwechselklange: es^+ — °g — es^+, die beiden letzten Sätze stehen wieder in der Haupttonart. Die V. und IX. machen die These mit dem homol. antin. Leitklange, °g — as^+ — °g und °a — b^+ — °a, beide gehen im letzten Satze in die Quintwechseltonart über (°g — c^+, °a — d^+). Die freiste Bildung zeigt die VII. (a-Dur), indem sie einer These: a^+ — °e — f^+ — a^+ entspricht, also die antiloge homonome Terztonart gegenüberstellt.

Dass die zweiten Sätze, wenn sie homonome in Dur sind, sogern in der Unterdominanttonart erscheinen, erklärt sich dadurch als durchaus zweckmäßig im Interesse harmonischer Mannigfaltigkeit bei möglichster Einfachheit, weil die Oberdominanttonart regelmäßig im ersten Satze schon stark verbraucht worden ist.

Neuere Komponisten haben in der Anordnung der Tonarten für die einzelnen Sätze der Symfonie resp. Sonate wenig Abweichungen vom Beethoven'schen Schema gemacht. Eine auffallende Abweichung finde ich bei Schubert X. Sonate für Pianoforte (b-Dur), wo der zweite Satz in der Tonart des antilogen antinomen Doppelquintschritts steht (°gis ≈ °as). Sehen wir von solchen Ausnahmen, die wir eben nur als Ausnahmen gutheißen können, ab, so ist kaum ein Zweifel, wie das Schema ausfallen muss, welches wir für die Anordnung der Tonarten für die Sätze größerer Werke aufstellen.

Die erste Bedingung für eine innere Einheit ist, dass der erste

und letzte Satz, wenn sie homonom (beide in Dur oder beide in Moll stehend) sind, in derselben Tonart stehen, wenn sie antinom sind, der letzte in der Quintwechselltonart des ersten. Die häufigere Form des letzteren Falles ist die, dass der erste Satz in Moll und der letzte in Dur steht, sodass der Uebergang aufhellend wirkt. Diese Form ist eigentlich eine modulirende, denn wenn wir wissen, dass wir beim letzten Satze angelangt sind, so geben wir die alte Haupttonalität (die des I. Satzes und meist auch des III.) definitiv auf und fassen den Quintwechsel als retrograden, d. h. wir versetzen uns schon in die neue Tonalität, dann ist der Quintwechsel als zu ihr führend von Schlussbedeutung. Es ließen sich ja auch noch andere derartige modulirende Satzfolgen aufstellen, z. B. wo der Schlusssatz in der antinomen Wechseltonart des ersten Satzes stände, oder in der Terzwechseltonart — ich überlasse es andern, solchen Möglichkeiten nachzugehen. Dass gerade die Tonart des Quintwechsels als die der Haupttonart nächststehende antinome angesehen wird, ist in der Hauptsache wieder Folge der herkömmlichen Anschauung von der Molltonart und Mollkonsonanz; man sieht in c : es : g nicht g, welches der wirkliche Einigungspunkt der Intervallbeziehungen ist, sondern zufolge Eingreifens von Duranschauungen c als Hauptton an; in Folge dessen erscheinen c : e : g und c : es : g als Akkorde mit demselben Haupttone und darum als einander nächststehend und ebenso erscheinen die Tonarten c-Dur und c-Moll (^{o}g) ebendarum als einander nächststehend. Wir können aber auch von unserem Standpunkte aus die Klänge c^{+} und g^{+} als nächstverwandte antinome ansehen, weil sie das nächst der Oktave wichtigste und leichtverständlichste Intervall, die Quinte, gemein haben, während c^{+} und ^{o}e nur das viel fernerstehende der Terz und c^{+} und ^{o}h gar nur das mittelbar verständliche der Sexte gemein haben. Klänge, die denselben Hauptton haben, aber antinom (antinome Wechselklänge) sind zwar auch nächst verwandte aber nicht einander ähnliche, sondern einander polar entgegengesetzte, wider-

sprechende. Die Mollbeziehung des c : g in ^{o}g ist doch isolirt betrachtet mit der Durbeziehung des c : g in c^{+} identisch, während die Mollbeziehungen im ^{o}c den Durbeziehungen in c^{+} sämmtlich widersprechen. Darum sind auch für uns Quintwechseltonarten die einander ähnlichsten (die meisten gemeinsamen Mittel aufweisenden, besonders wenn wir für c-Dur die Benutzung des antinomen Wechselklanges ^{o}c neben f^{+} und für ^{o}g die Benutzung des antinomen Wechselklanges g^{+} neben ^{o}d zulassen), während die antinomen Wechseltonarten zwar nach einander ebensoleicht verständlich und gelegentlich noch viel wirksamer zu verketten, aber einander nicht ähnlich, sondern entgegengesetzt sind.

64. Zur Gegenüberstellung geeignet, als Tonarten zweiter oder (und) dritter Sätze würden nun nach unseren bisher gewonnenen Anschauungen sein:

a) homonome.

1) Tonart des homol. homon. Quintschrittes (wenn nicht im I. Satze das zweite Thema in dieser Tonart stand):

c-Dur — g-Dur.

^{o}e — ^{o}a.

2) Tonart des antil. homon. Quintschrittes (besonders dann, wenn das II. Thema des I. Satzes in der homol. homon. Quinttonart stand):

c-Dur — f-Dur.

^{o}e — ^{o}h.

3) Tonart des homol. homon. Terzschrittes (bisher wenig üblich, darum aber nicht minder gut):

c-Dur — e-Dur.

^{o}e — ^{o}c

4) Tonart des antil. homon. Terzschrittes:

c-Dur — as-Dur.

^{o}e — ^{o}gis.

5) Tonart des homol. homon. Sextenschrittes (gut,

wenn entweder ein Satz in der Tonart des antil. homon. Quintschrittes folgt, oder der Satz selbst öfters diese Tonart berührt):

c=Dur — a=Dur (folgt f=Dur).

^{o}e — ^{o}g (folgt ^{o}h).

6) Tonart des antil. homon. Sextenschrittes (gut, wenn entweder ein Satz in der Tonart des homol. homon. Sextenschrittes folgt oder der Satz selbst öfters diese Tonart berührt):

c=Dur — es=Dur (folgt g=Dur).

^{o}e — ^{o}cis (folgt ^{o}a).

b) antinome.

7) Tonart des antinomen Wechsels (für Dur bisher selten):

c=Dur — ^{o}c.

^{o}e — e=Dur (allgemein üblich).

8) Tonart des Quintwechsels (nicht sowohl für zweite als für dritte Sätze besonders bei fünfsätzigen Werken; sehr beliebt):

c=Dur — ^{o}g.

^{o}e — a=Dur.

9) Tonart des Terzwechsels (sehr beliebt):

c=Dur — ^{o}e.

^{o}e — c=Dur.

10) Tonart des Sextenwechsels (nicht selten):

c=Dur — ^{o}h.

^{o}e — f=Dur.

In seltenen Fällen könnten dann noch zur Verwendung kommen:

a) homonome.

11) Tonart des homol. homon. Leittonschrittes:

c=Dur — h=Dur.

^{o}e — ^{o}f.

12) Tonart des antil. homon. Leittonschrittes:

c=Dur — des=Dur.

^{o}e — ^{o}dis.

13) für Dur: Tonart des fallenden Ganztonschrittes (mit Vorsicht):

c-Dur — b-Dur.

[°e — °fis].

b) antinome.

14) Tonart des antil. antinomen Terzschrittes:

c-Dur — °as.

°e — gis-Dur.

15) Tonart des antil. antin. Sextenschrittes:

c-Dur — °es.

°e — cis-Dur (vgl. Beethoven, c-Mollkoncert °g — e-Dur).

16) Tonart des antil. antin. Quintschrittes (sehr gewagt):

c-Dur — °f.

°e — h-Dur.

17) Tonart des homol. antinomen Tritonschrittes (durch melodische Hülfsmittel — Leittonschritte der Stimmen — verständlich):

c-Dur — °fis.

°e — b-Dur.

Wenn wir erst diese Kühnheiten gestatten und zur Norm erheben wollen, dann können wir auch die homonomen Doppelquintschritte und Tritonschritte, ja den antil. antin. Leittonschritt nicht verbieten, wenn es sich überhaupt hier um ein gestatten und verbieten handelt und nicht um ein Rubriciren, Schematisiren dessen, was geschrieben worden ist oder geschrieben werden kann. Ich denke aber, ich darf hiermit abbrechen und die Untersuchung weiter denkbarer Kombinationen jedem, der dafür Interesse hat, selbst überlassen; jedenfalls sind viele der letztgenannten Arrangements schon durchaus als Ausnahmen anzusehen, die durch den besondern Fall ihre Rechtfertigung finden. Wir haben ja wahrlich Freiheiten genug und es ist ganz leicht, innerhalb der als räthlich vorgeschriebenen

Grenzen das gesammte Gebiet der Harmonik der 24 Tonarten unseres temperirten Systems zu begehen. Es sind mit Aufwand sehr bescheidener harmonischer Mittel Werke von erschütternder Kraft wie von hingebender Lieblichkeit, von gewaltiger Leidenschaft wie rührender Naivität geschrieben worden, und das Streben des Kunstjüngers muss auch heute dahin gehen, mit den einfachsten Mitteln möglichst viel zu leisten und nicht Gedankenarmuth hinter harmonischen Geschraubtheiten und rhythmischen Widerharigkeiten zu verbergen.

65. Unsere Betrachtung hat sich fast ausschließlich mit Ergründung der Principien beschäftigt, nach welchen Folgen konsonanter Akkorde als gerundete Sätzchen erscheinen sowie mehrere solcher Sätzchen sich miteinander so verketten, dass sie nicht aneinandergehängt, sondern auseinander herausgewachsen, mindestens von einem höheren Gesichtspunkte aus zusammengeschlossen, einheitlich gedacht erscheinen. Ueber die Bedeutung und Stellung der Dissonanzen im harmonischen Satzgefüge sind nur einige flüchtige Bemerkungen abgefallen. Eine erschöpfende oder auch nur einigermaßen in's Detail gehende Behandlung dieser Materie würde den Umfang des Büchleins erheblich vergrößern wo nicht verdoppeln; in meiner „Neuen Schule der Harmonik“ sowie auch in meiner „Musikalischen Grammatik“ ist die Dissonanzlehre in besondern Kapiteln ausführlich entwickelt. Hier nur so viel, als unbedingt nothwendig ist, um die Bedeutung der Dissonanzen für Thesenbildung und Thesenverknüpfung zu begreifen.

Ich unterscheide Dissonanzen getrennter Klänge und Dissonanzen verbundener Klänge, sowie als eine von allen anderen Dissonanzen principiell zu scheidende Art der Dissonanzen die natürlichen Septimenakkorde (resp. verminderten Dreiklänge), welche eigentlich nicht Dissonanzen im Sinne der Klangzweiheit sind, da die natürliche Septime als primärer Oberton mit zur Klangeinheit zusammengefasst werden kann; da indes die natürliche Septime leicht mit der zweiten Quint der antilogen Seite verwechselt, jedenfalls oft mit

ihr identificirt wird, so weist unsere Auffassung wenigstens den natürlichen Septimenakkord als schließende Konsonanz zurück. Dagegen aber ist die Hinzufügung der natürlichen Septime fast zu allen Klängen, die nicht Schlussbedeutung haben, von vortrefflicher Wirkung. Der homologe homonome Terzklang, der homologe homonome Leitklang schließen viel besser zur Tonika, wenn sie mit als wenn sie ohne Septime auftreten: e^{+7} — c^{+}; h^{+7} — c^{+}; ${}^{\circ}_{7}c$ — ${}^{\circ}e$; ${}^{\circ}_{7}f$ — ${}^{\circ}e$. Für entferntere Harmonieschritte gewinnt man durch Beifügung der Septimen häufig Ligaturen (zu denen auch die enharmonisch-identischen Töne zu rechnen sind) ${}^{\circ}_{7}f$ — g^{+7} (Ligaturen g = g und f = f), des^{+7} — g^{+7} (Ligaturen f = f und ces $\approx$ h), ${}^{\circ}_{7}dis$ — ${}^{\circ}_{7}a$ (Ligaturen h = h und eis $\approx$ f). Der übermäßige Terzquintsextakkord und sein Gegenbild in Moll brauchen nicht mehr die komplicirte sonst allein mögliche Ableitung vom Tritonschritt (f : a : c : dis = $f^{+}h$, des : e : g : h = $f^{\circ}h$) sondern können einfach als f^{+7} resp. ${}^{\circ}_{7}h$ notirt werden, wenn wir nur den chromatischen Schritt es — e resp. cis — c anerkennen als verständlich, sangbar und schlussfähig. Das sei eine offene Frage.

Für alle Dissonanzen unterscheide ich eine oder mehrere tonal-logische Auflösungen (Fortschreitungen) und eine oder mehrere Vorhaltslösungen. Unter letzteren verstehe ich das Wegtreten der Bestandtheile eines in der Dissonanz vertretenen Klanges zu Gunsten der Konsonanz des bleibenden oder vertreten bleibenden Klanges, z. B. $c^{+}g$ — c^{+}, wo g^{+} wegtritt und c^{+} bleibt oder $c^{+}g$ — g^{+}, wo c^{+} wegtritt und g^{+} bleibt; nun kann die Vorhaltslösung aber auch zum natürlichen Septimenakkorde des bleibenden Klanges geschehen $c^{+}g$ — g^{+7} ꝛc. Die tonal-logische Lösung ist die im Hinblick auf die Stellung der Dissonanz zur Tonika erwartete, zugleich einen Klangfortschritt bedeutende. Die tonal-logische Auflösung der Dissonanzen verbundener Klänge ist verschieden, jenachdem sie Dissonanzen der homologen oder antilogen Seite der Tonika sind; da nämlich die tonale Harmonik (d. h. die nicht modulirende) eine To-

nika umschreibt und festsetzt durch abwechselndes Betonen ihrer $^+$ oder $^{\circ}$Seite, so erwarten wir nach einer Tonikadissonanz (meist ist die Tonika selbst Bestandtheil der Dissonanzen verbundener Akkorde) der homologen Seite einen Klang oder eine Dissonanz der antilogen Seite und nach einer Dissonanz der antilogen Seite einen Klang oder eine Dissonanz der homologen Seite. Wir werden dies gleich besser verstehen.

Die Dissonanzen verbundener Klänge sind:

a) Die Dissonanz des homol. homon. Quintschritts.
b) Die Dissonanz des antil. homon. Quintschritts.
c) Die Dissonanz des antinomen Wechsels.

a) und b) ergeben gleiche Gebilde nur von verschiedener Bedeutung, jenachdem wir den einen oder anderen der kontrahirenden Klänge als den wichtigeren (meist als Tonika) ansehen oder kennen. Die vollständige Gestalt dieser Dissonanzen ist ein großer Nonenakkord:

1. c$^+$g = c : e : g : h : d. 3. a : c : e : g : h = e$^{\circ}$h.

2. f$^+$c = f : a : c : e : g. 4. d : f : a : c : e = a$^{\circ}$e.

Diese Akkorde erscheinen fast nur elliptisch. Von den elliptischen Gestaltungen sind besonders zu merken und notiren wir verschieden:

5. c : e : g : h = c$^+$ oder als c : e : g : h = c h, Dissonanz des Sextenwechsels.

6. f : a : c : e = f$^+$ oder als f : a : c e = f e, ebenso.

7. c : e : g : h = $^{\circ}$h oder als c : e : g : h wie 5) = c h.

8. f : a : c : e = $^{\circ}$e oder als f : a : c : e wie 6) = f e.

Akceptiren wir die Notirung als Sextenwechseldissonanzen, so ist damit die Modulation von Dur nach Moll und umgekehrt erleichtert und alle vier Fälle (5.—8.) haben gleiche Schlüsselzeichen (das — über

den Buchstaben bezeichnet die Konvergenz der Klänge $\overrightarrow{c : e : g}$ — $\overleftarrow{e : g : h}$). Weitere Gestaltungen sind:

9. e : g : h : d = $\overset{\frown}{g\,t}$ ($\overset{\frown}{t}$ = °Klang der ⁺Terz) oder = $\overset{\frown}{g\,h}$.

10. a : c : e : g = $\overset{\frown}{c\,t}$ oder $\overset{\frown}{c\,e}$.

11. d : f : a : c = $\overset{\frown}{T\,a}$ ($\overset{\frown}{T}$ = ⁺Klang der °Terz) oder $\overset{\frown}{f\,a}$ wie 9.

12. a : c : e : g = $\overset{\frown}{T\,e}$ oder $\overset{\frown}{c\,e}$ wie 10.

Aus ähnlichem Grunde wie bei 5.—6. und 7.—8. akceptiren wir hier lieber die zweite Bezeichnungsweise und gewinnen so dasselbe Zeichen für .9—12.; das ⁀ über den Buchstaben bezeichnet wieder die Konvergenz der Klänge.

Die Dissonanzen der homologen Seite (1., 4., 5., 8., 9. und 11.) streben sich in den antilogen Quintklang (f^+ resp. °h), die der antilogen Seite in den homologen Quintklang (g^+ resp. °a) zu lösen; in Moll sind wir mehr an den antinomen Wechsel gewöhnt und erwarten daher nach 4., 8. und 11. vielmehr e^+ statt °h; statt 3., 7. und 12. sind wir gewöhnt, die sogleich zu entwickelnden Dissonanzen des antinomen Wechsels zu finden.

Diese sind: 13. der übermäßige Dreiklang = $\underbrace{c : e}\,\underbrace{: gis}$ = e-Φ resp. in c-Dur $\underbrace{as : c}\,\underbrace{: e}$ = c-Φ.

14. der Septimenakkord $\underbrace{c : e}\,\underbrace{: gis : h}$ = e-Φ′, in c-Dur $\underbrace{f : as : c}\,\underbrace{: e}$ = c′Φ.

15. der Septimenaccord $\underbrace{a : c : e}\,\underbrace{: gis}$ = e′Φ, in c-Dur $\underbrace{as : c}\,\underbrace{: e : g}$ = c-Φ′.

16. der Nonenakkord $\underbrace{a : c : e}\,\underbrace{: gis : h}$ = e′Φ′, in c-Dur $\underbrace{f : as : c : e}\,\underbrace{: g}$ = c′Φ′.

Diese sind sämmtlich Dissonanzen der antilogen Seite, lassen also den homologen Quintklang erwarten (g^+ resp. °a); in 14. ist

die Tonika, in 15. der antinome Wechselklang vollständig (mit Quint) enthalten, in 16. beide Klänge. Häufig ist eigentlich nur 13.

Der übermäßige Dreiklang kann auch auf der homologen Seite erscheinen, z. B. g : h : dis in c=Dur, des : f : a in °e; auch dann bezeichnen wir ihn nicht als g⁺h oder f°a, sondern als h-⌽- und f-⌽-, indem wir eine Verlegung des Schwerpunktes auf die Terzen annehmen. Sowohl h⁺ als °h schließen gut nach c⁺, und sowohl f⁺ als °f nach °e, sodaſs die Lösung h-⌽- — c⁺ resp. f-⌽- — °e ganz natürlich erscheint. Die Dissonanz g : h : dis : f ist als g^{7+}h oder fh-⌽- zu notiren, in welch letzterem Falle das f ohne ⁺ oder °Zeichen den Ton f allein bezeichnet; entsprechend ist h : des : f : a = f^{o7}a oder besser hf-⌽-; auch hier ist die Lösung nach c⁺ resp. °e leicht begreiflich.

Die Dissonanzen getrennter Klänge sind:

17. Die Dissonanz des antilogen antinomen Quintschrittes als Undecimenakkord = g : h : d || f : as : c = c/g (wo der Strich / die Divergenz der Klänge andeutet). In °e = e : gis : h || d : f : a = a/e.
18. Dieselbe als kleiner Nonenakkord g : h : d || f : as = ~~c~~/g resp. in °e = e : gis : h || d : f = ~~a~~/e (sehr beliebt).
19. Dieselbe als großer Nonenakkord h : d || f : as : c = c/~~g~~ resp. in °e = gis : h || d : f : a = a/~~e~~.
20. Dieselbe als verminderter Septimenakkord = h : d || f : as = ~~c~~/~~g~~ resp. in °e = gis : h || d : f = ~~a~~/~~e~~ (sehr beliebt).

Weitere elliptische Gestaltungen wird man lieber als natürliche Septimenakkorde notiren = g : h : d || f als g^{+7}, d || f : as : c als $^{o}_{7}$c, h : d || f als ~~g~~$^{+7}$, d || f : as als $^{o}_{7}$~~c~~, e : gis : h || d als e^{+7}, h || d : f : a als $^{o}_{7}$~~a~~, gis : h || d als ~~e~~$^{+7}$, h || d : f als $^{o}_{7}$~~a~~.

21. Die Dissonanz des homonomen Doppelquintschritts als

Undecimenakkord = g : h : d || f : a : c = $f^{+}g$ resp. e : g : h || d : f : a als $a^{o}h$.

22. Dieselbe als natürlicher großer Nonenakkord = g : h : d || f : a, besser notirt als g^{+9}, da a wirklich 9. Oberton von g ist; ebenso kann man g : h || d : f : a als $^{0}_{9}a$ notiren, was jedoch kaum vorkommen wird, da die Mollharmonik viel zu wenig gepflegt ist.

23. Dieselbe als großer Nonenakkord h : d || f : a : c = $f^{+}g$ resp. e : g : h || d : f = $\not{a}^{o}h$.

Weitere elliptische Gestalten werden als natürliche Septimenakkorde notirt, g : h : d || f als g^{+7}, h : d || f : a als $^{0}_{7}a$, h : d || f als g^{+7}, ebenso h || d : f : a als $^{0}_{7}a$, g : h || d : f als g^{+7}, h || d : f als $^{0}_{7}\not{a}$.

24. Die Dissonanz des antilogen antinomen Doppelquintschritts des : f || g : h als f/g und f : a || h : dis als a/h.

25. Die Dissonanz des homonomen Tritonschritts f : a : c || dis als $f^{+}h$ (welche Chiffre auch für 24. gelten könnte) resp. des || e : g : ḥ = $f^{o}h$, wenn man nicht vorziehen will, beide als natürliche Septimenakkorde f^{+7} und $^{0}_{7}cis$ aufzufassen und den übermäßigen Terzquintsextakkord überhaupt fallen zu lassen; freilich muss man dann auch den chromatischen Sekundschritt als schlussfähig anerkennen, was bisher nicht geschah. Warum aber nicht?

Die Hauptbedeutung der Dissonanz für Thesenverkettungen und Modulationen besteht darin, dass sie Uebergänge mildert, indem sie Theile des ersten Klanges beim Harmonieschritt noch festhält; dies gilt besonders für die Dissonanzen getrennter Klänge. Die Dissonanzen verbundener Klänge haben besonders in der tonalen Harmonik ihre Stelle, indem sie dieser vielfache Reize verleihen, sodass sie bei bleibender Tonalität doch sehr buntgestaltig erscheint; vgl. das § 53 über tonale Sequenzen gesagte. Falls meine umfangreichere „Neue Schule der Harmonik“ und „Musikalische Grammatik“

bald zur Veröffentlichung kommen sollten, wird man darin das weitere über die Bedeutung der Dissonanzen für die Modulationen nachlesen können. Zunächst aber muss ich auf meine in Berlin bei Luckhardt erschienene Studie „Die Hülfsmittel der Modulation“ verweisen und hiermit abschließen.

Schluss.

Noch sei mir eine Schlussbemerkung erlaubt. Die doppelte Orthografie der von der Grundskala weitest entfernten Tonarten ist keineswegs überflüssig, da der Effekt für die Auffassung ein ganz anderer ist. Ob ich ges-Dur oder fis-Dur schreibe, ist nicht einerlei; ges-Dur als nach der °Seite der Grundskala gelegen erscheint nicht so hell wie das nach der +Seite gelegene fis-Dur. Gleiches ist der Fall mit as-Moll und gis-Moll, des-Moll und cis-Moll, letzteres erscheint überreizt, fast krankhaft, während das andere nur sentimental erscheint. Dieser Effekt, den jeder wieder anders empfinden und bezeichnen mag, der aber meines Erachtens durch die Dur(+)- oder Moll(°)-Verwandtschaft mit der Grundskala bedingt ist, fällt für den Hörer selbstverständlich fort, es sei denn, der Hörer wüsste, in welcher Tonart der Satz steht und vermöchte die Tonartenverkettung zu verfolgen. Doch — die geschriebene Musik hat auch ein recht großes und jedenfalls ein musikalisch gebildeteres Publikum als die nur gehörte, d. h. es giebt Leute genug, welche die Partituren in die Hände bekommen und entweder selbst reproduciren oder bei erfolgender Reproduktion nachlesen resp. durch vorausgegangene Lektüre über die Orthografie instruirt sind. Der Hörer, welcher nicht musikalisch erzogen ist, empfindet dann Terz- und Quintschritte ꝛc. immer gleich, mögen sie auch noch so entfernt von der Grundskala geschehen, während der Leser bei wechselnder Orthografie gelegentlich aus as-Dur nach e-Dur versetzt wird statt nach

fes-Dur. Das ist ein sehr großer Unterschied; denn die Schwierigkeit der Lektüre des fes-Dur, welche in der Häufung der Vorzeichen (6 ♭ und 1 ♭♭) beruht, verleiht der Tonart einen ganz anderen Werth für die Oekonomie unseres Vorstellens, als ihn e-Dur hat, das helle, prunkende, kräftige, gesunde e-Dur, der erstgeborene Sohn der +Terzgeneration des c-Dur. Man ist wohl leicht geneigt, die Unterscheidungen der Tonarten im Charakter für ästhetische Fantastereien ohne reellen Hintergrund zu halten; bedenkt man aber, dass die Grundskala der Notenschrift eben wirklich zu Grunde liegt und jede Entfernung von ihr nach der +(♯)- oder °(♭)-Seite als Abweichung empfunden wird, so ist wenigstens für den Leser ein reeller Anhalt gegeben. Für den Hörer fällt freilich die verschiedene Wirkung enharmonisch-identischer Tonarten weg, aber er hat einen Theil des verschiedenen Effekts der mit mehr oder weniger Vorzeichen versehenen Tonarten durch die größeren Abweichungen von der akustischen (richtiger gleichschwebend temperirt sein sollenden) Reinheit der Intonation, welche sich in den der Grundskala fernsten Tonarten einstellen. So ist es möglich, dass auch für den Hörer c-Dur einfach (rein), h-Dur glänzend und as-Dur verschleiert klingen kann (vgl. Berlioz, Instrumentationslehre, Art. Violine).

Wenn diese Bemerkungen auch scheinbar einem anderen Gebiete angehören, nämlich dem der musikalischen Aesthetik, so glaubte ich sie doch hier der musikalischen Syntaxis anfügen zu müssen, da diese Anleitung für die Dispositionen des Komponisten über das Tonmaterial zu geben sucht. Noch mehr als der Leser ist natürlich der Komponist verschieden afficirt, wenn er h-Dur, als wenn er ces-Dur schreibt; denn er muss in dieser Tonart denken, während der Leser schon mehr halb mechanisch reproducirt. Beobachtet sich daher der Komponist genau, wie er beim Moduliren nach der °Seite (den ♭-Tonarten) das Gefühl des Hinabsteigens, Versinkens, beim Moduliren nach der +Seite (den ♯-Tonarten) dagegen das des Hinaufsteigens, Sich-empor-schwingens hat, so wird er

nicht mehr leichtfertig in der Wahl der Orthografie sein, sondern ein ces-Dur und h-Dur gelegentlich mit Absicht und Bedeutung unterscheiden. Wagner weiß wohl, warum er gelegentlich tief in die ♭♭ oder hoch in die ♯♯ geräth; er weiß auch, dass er ein großes Publikum hat, das ihm diese mühsamen Pfade hinab oder hinauf zu folgen fähig ist, er weiß, dass ein nicht zu unterschätzender Antheil an der Wirkung mancher Stellen der Orthografie zuzuschreiben ist, und er weiß es den nicht musikalisch erzogenen Hörern zu verzeihen, wenn sie ihn nicht ganz verstehen. Man schreibe doch einmal den Trauermarsch der as-Dur-Sonate op. 26 von Beethoven in a-Moll statt as-Moll und frage sich dann ehrlich, ob er nicht einen guten Theil seiner tieftraurigen Stimmung eingebüßt hat.

Freilich giebt es eine Grenze, wo der Komponist zur Umkehr, zur enharmonischen Verwechselung *gezwungen* wird; der höchste Grad der Erhöhung der Töne der Grundskala ist das Doppelkreuz (×, ♯♯), der höchste Grad der Vertiefung das Doppelbe (♭♭); damit Hand in Hand geht die *Grenze der Vorstellbarkeit*; dass diese eine bewegliche, eine bei verschiedenen Menschen verschieden große, durch Uebung zu vervollkommnende ist, versteht sich von selbst. Ein Wagner, Brahms, überhaupt der geschulte Musiker kann sich fes-Dur noch bequem mit allen seinen harmonischen Beziehungen vorstellen, während der Anfänger in der Musiktheorie gezwungen ist, es in e-Dur umzudeuten, um es zu verstehen. Es ist nicht müßige Spielerei, fes-Dur für e-Dur zu schreiben, und es ist daher auch nicht ein nothwendiges Uebel, Tonarten mit vielen ♭♭ und ♯♯ lesen und begreifen zu lernen, sondern *es wird damit das Gebiet unseres Vorstellens bereichert*, wir *gewinnen ein neues Stück Boden für unsere Geistesthätigkeit*, neue *Schattirungen unserer Empfindungen* oder *Gefühle* oder wie man sonst diese Vorgänge in unserer Seele nennen will, die ich als *musikalisches Denken* bezeichnet habe.

Es steht nun dem Komponisten frei, einem ersten Satze in

h-Dur einen zweiten in as-Moll (°es) folgen zu lassen, statt in gis-Moll (°dis); für den Hörer ist der Effekt derselbe und der Leser hat eine zwiefache Veränderung der Vorstellung; zunächst begreift er im Hinblick auf die enharmonische Verwechselung (enharmonische Identität des °es mit °dis) die Berechtigung des °es (as-Moll), dem h-Dur gegenübergestellt zu werden. Zugleich aber wird er durch die veränderte Orthografie in ein ganz anderes Gebiet versetzt — er sinkt tief hinab in die finsteren Regionen der ♭♭. Und so kann umgekehrt der Komponist uns aus der Tiefe der ♭♭ plötzlich in die ♯♯ versetzen; solcher Uebergang wirkt wie durchbrechendes helles Sonnenlicht, verklärend, befreiend.

Damit sei mein Buch beschlossen; es wäre kaum zu bewältigende und schließlich doch vergebliche Arbeit, wollte ich weiter in Details der möglichen Harmonieverkettungen einzudringen suchen. Die Kombinationen sind Gott sei Dank unerschöpflich an Zahl und man kann das Gebiet der Harmonik nicht Schritt für Schritt abgehen, sondern nur überfliegen, aus der Vogelperspektive überschauen. Es genügt aber, die Hauptwege durch diesen herrlichen Garten Eden, den uns der Himmel nach dem Falle gelassen, zu erkennen; jeder mag dann selbst weitere Seitenpfade zu immer neuen Durchblicken in nie betretene Reviere finden. Es kommt nur darauf an, in rechter verständiger Weise anzuregen, auf die Natur der Harmonik und auf die logischen Gesetze des Musikhörens und Musikdenkens hinzuweisen; der Schüler der Komposition muss sich, nachdem die Praxis die Gesetzestafeln der alten Schulregeln zerbrochen hat, neuer höherer Gesetze bewust werden, nach denen er schaffen, nach denen er die Schöpfungen der Meister beurtheilen kann: nur so ist es möglich, der Richtung unserer modernen Theoretiker und Praktiker auf Formlosigkeit und Willkür zu begegnen.

Möge es meinem Büchlein gelingen, zur Erreichung dieses hohen Zieles die Mitwelt einen Schritt vorwärts zu bringen zum Heile der Kunst!

Beilage.

Auf meine Mittheilung von der Hörbarkeit der Untertöne hat mir Helmholtz bisher noch nicht geantwortet. Vermuthlich beschäftigt ihn das Problem des Nachweises der mechanischen Nothwendigkeit dieses neuen Fänomens. Prof. v. Oettingen theilt mir mit, dass es ihm auch bei nächtiger Stille auf seinem Flügel von Breitkopf und Härtel (der meine ist von Ernst Irmler) nicht gelungen sei, die Untertöne zu hören. Andererseits habe ich aber von mehreren jungen Freunden Nachricht bekommen, dass ihnen das Experiment sofort geglückt ist. Wie dem auch sei und wenn alle Autoritäten der Welt auftreten und sagen „wir hören nichts“, so muss ich ihnen doch sagen: „ich höre etwas und zwar etwas sehr deutliches“. Prof. v. Oettingen bezweifelt übrigens meine Entdeckung nicht, kann sie mir nur einstweilen noch nicht nachhören. Aus diesem Grunde und weil ich glaube, dass auch noch anderen guten Fysikern und guten Musikern dasselbe passiren könne, mache ich noch folgende ergänzende Mittheilungen:

Ein Resonator ist ein Hohlraum, der auf eine bestimmte Tonhöhe abgestimmt ist, d. h. dessen Luftsäule bei Angabe eines bestimmten Tones laut mittönt. Jede Flasche, jedes Glas kann als Resonator dienen; man erkennt die Tonhöhe des Resonators leicht an dem Rauschen, welches er bei der Annäherung an's Ohr hören lässt. Da nämlich jederzeit besonders bei Tage zahlreiche Geräusche die Luft bewegen, die aus den verschiedensten Tönen zusammengesetzt sind, so reagirt der Resonator immer auf seinen in den Geräuschen

mit enthaltenen Eigenton und das Rauschen, welches wir aus den Hohlräumen von Muscheln, Schneckenhäusern ꝛc. hören, ist nichts als ein einfaches Mittönen. Das Rauschen aus verschieden großen Gläsern oder Flaschen (überhaupt Resonatoren) ist verschieden hoch; bei Angabe des genau oder annähernd genau entsprechenden Tones aber (die Resonatoren reagiren etwa bis auf einen halben Ton über oder unter ihrem Eigentone fast gleich stark), schlägt der Wiederhall aus dem Resonator gellend in's Ohr. Nun schlage man zuerst die höhere Oktave des Eigentones des Resonators an — man hört gleichzeitig mit Angabe des Tones deutlich den Resonator mit seinem Eigentone ansprechen. Weiter schlage man die Duodecime an, die Doppeloktav, noch immer spricht der Resonator an, besonders wenn er einen leidlich tiefen Eigenton hat. In meinem Besitze ist ein Weinservice, dessen Karaffe genau auf das kleine c in tiefer Stimmung anspricht mit fast unerträglich lautem Schalle. Dieser Resonator lässt seinen Eigenton noch ganz deutlich bei Angabe von g'', d. h. seinem 6. Obertone hören, aber nur wenn dieser Ton auf dem Pianoforte angegeben wird, nicht wenn er von der Fysharmonika dauernd geblasen wird; in letzterem Falle nimmt der grelle Klang des Haupttones das Ohr dermaßen in Anspruch, dass es die hauchartigen Untertöne nicht vernimmt. Ein sehr gutes Resultat ergab mir ein anderer genau auf a' abgestimmter Resonator, welcher, wenn ich die schwingende kleine Stimmgabel mit a'' vor seine Oeffnung hielt, deutlich neben dem a'' sein a' zu Gehör brachte. Man hüte sich nur bei allen diesen Experimenten, auf Obertöne zu horchen, denn sobald man die Aufmerksamkeit auf diese gewendet hat, ist's um die Untertöne geschehen.

Dass die Theorie der Kombinationstöne durch diese Entdeckung auch in ein neues Licht gesetzt wird, ist wohl verständlich; es gewinnt durch sie Tartini's Lehre wieder in vollem Umfange Geltung, wie er sie zuerst (mit dem Irrthume, dass der Kombinationston immer = 2 sei in der Obertonreihe, in welcher das Intervall mit kleinsten

ganzen Zahlen untergebracht wird) im Trattato di musica mitgetheilt, später aber in der Schrift: De' principj dell' harmonia dahin korrigirt hat, dass der Kombinationston nicht = 2 sondern 1 ist (Näheres darüber in meiner Neuen Schule der Harmonik).

Es hat also jedes in Zahlen, die gegeneinander relativ prim sind, ausgedrückte Intervall den Kombinationston 1; so z. B. 2 : 3, 3 : 4, 2 : 5, 3 : 7 ꝛc. Vgl. meine im vorigen Jahre in der Allgem. Deutschen Musikzeitung gemachten Mittheilungen in der Skizze „die objektive Existenz der Untertöne in der Schallmasse". Ich gebe zu, dass das Hören der mittönenden Untertöne auch seine Schwierigkeiten hat, ich bin persönlich seit Jahren darauf aus gewesen, das Fänomen zu entdecken, welches die Mollkonsonanz erklärt, und ist es vielleicht darum kein Wunder, dass gerade ich hörte, was bisher noch niemand gehört, außer vielleicht vor 2000 Jahren Aristoteles, welcher sagt (Prob. XIX. 42): ‚Διὰ τί, ἐάν τις φήλας τὴν νήτην ἐπιλάβῃ, ἡ ὑπάτη μόνη δοκεῖ ἀντηχεῖν (ὑπηχεῖν); ἢ ὅτι ἡ νεάτη λήγουσα καὶ μαραινομένη, ὑπάτη γίνεται; . . . τὴν μὲν γὰρ νεάτην ἴσμεν οὗ κινεῖται ἐπιληφθεῖσα· τὴν δὲ ὑπάτην αὐτὴν ὁρῶντες ἀκατάληπτον οὖσαν καὶ φθόγγον αὐτῆς ἀκούοντες, ταύτην οἰόμεθα ἠχεῖν'.

Berichtigung.

S. 12 Zeile 6 v. o. lies fassbar für sichtbar.